

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**QUERO TER TEMPO PARA REVER AS COISAS QUE TENHO:**

---

**Escritas de si, errância, arquivo**

Taila Idzi

Belo Horizonte 2023

Taila Idzi

**Quero ter tempo para rever as coisas que tenho:**

---

**Escritas de si, errância, arquivo**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de Pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Professora Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Co-orientador: Professor Doutor João Paulo Gomes de Araújo Queiroz

Belo Horizonte  
2023



Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.81A      Idzi, Taila, 1989-  
I21q            Quero ter tempo para rever as coisas que tenho [manuscrito]:  
2023            escritas de si, errância e arquivo / Taila Suian Idzi. – 2023.  
                  1 recurso online (374 p. : il.) + 1 livro de artista (13 p.).

                  Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.  
                  Co-orientador: João Paulo Gomes de Araújo Queiroz.

                  Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes.  
                  Inclui bibliografia.

                  1. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 2. Gravura – Teses.  
3. Poética – Teses. 4. Livros de artistas – Teses. I. Veneroso, Maria do  
Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais.  
Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **TAILA SUIAN IDZI** - Número de Registro **2018664802**.

Título: **“Quero ter tempo para rever as coisas que tenho: Escritas de si, errância, arquivo”**

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. João Paulo Gomes de Araújo Queiroz – Co-orientador – Universidade de Lisboa

Profa. Dra. Rosa Maria Bueno Fischer – Titular – UFRGS

Profa. Dra. Rosvita Kolb Bernardes – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. George Rembrandt Gutlich – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras – Titular – UFRGS

Belo Horizonte, 30 de Junho de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Professora do Magistério Superior**, em 04/07/2023, às 20:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 04/07/2023, às 21:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2433366** e o código CRC **01501E9C**.

*À Larissa Macalão Barbosa, in memoriam  
e a todas as mulheres poderosas que atravessaram a minha história:  
obrigada!*

*A todas as mulheres com tesouros guardados entre os dedos:*

*Sigam vivas, escrevam, publiquem!*

## AGRADECIMENTOS

A todas as artistas que me fazem ter vontade de viver desde sempre.

Ao Elias, por tanta coisa quanto é impossível descrever.

Por me ensinar que casa se escreve com cinco letras.

E por ter sido minhas mãos quando elas tinham feridas reais ou metafóricas.

Ao Antônio, à Ilaria, à Antonella e à Nancy, pela amizade e força.

À minha família e amigos por rezarem por mim, zelarem por mim e me olharem de longe quando eu me perdi. E em todos os momentos em que bah, me perdi.

À Beti, pela sensibilidade, pela escuta e pelas observações pontuais que ela faz com o cuidado, a humildade e a sabedoria. Ao Bedi, por ser quase um irmão que me inspira e que eu vejo crescer ao meu lado. Ao Tata por ter nos olhos o brilho e a leveza da juventude, pela mente aberta. À Karen, por ser um porto seguro, uma irmã zelosa, uma médica maravilhosa, uma mulher que tanto me inspira e me surpreende. À minha mãe, por ter lutado com unhas e dentes para que fôssemos quem somos. Ao meu pai, por me mostrar que uma presença masculina pode ser, na contramão dos estereótipos, delicada e sensível.

À Cacau, pela imensa generosidade em me ler, pela paciência em me orientar e esperar meus tempos se assentarem, pela orientação sensível, por ser uma artista e mulher inspiradora. Eu não tenho palavras para agradecer.

À Caru e à Luiza por se juntarem comigo todas as quartas-feiras para esperar o Conexão Aeroporto, pela parceria, pelos cafés, pelos almoços e tantas trocas que tornaram especiais as minhas idas a Belo Horizonte.

À Capes, pela bolsa sanduíche. Que mais pessoas possam ter a oportunidade de abrir portas para outros mundos como eu tive. Que meus alunos possam estar um dia nesse lugar.

Ao João Queiroz pela enorme generosidade de me receber em Lisboa, pelo cuidado, pelas orientações precisas e pela gentileza de guiar meu trabalho.

À Rosa Maria Bueno Fischer, ao Eduardo Veras, à Rosvita Kolb Bernardes, ao George Gutlich, ao Carlos Falci, à Maristela Salvatori e à Tânia Araújo, pelas contribuições generosas e sensíveis.

À Natalia, da secretaria do programa, pela boa-disposição.

À Amanda, pela generosidade abundante e fértil, por me acolher com amor e entusiasmo no processo de xingar a tese, amar a tese, brindar a tese muitas e muitas vezes. Por segurar minha mão na hora desse parto que é o fim da escrita. Por ser a companheira inseparável dos momentos de escrita de tcc, dissertação, tese. Por permitir que eu fizesse parte dos seus momentos de escrita. Por fazer gravura comigo no Museu do Trabalho e por me fazer ver, nessa interlocução maravilhosa, que a gravura é uma alquimia.

À Ana por cafés e chamadas telefônicas catárticas, inspiracionais, por ser minha atriz favorita, por

compartilhar comigo a Zona Franca da Linguagem. Por todas as viagens que ela me fez dar em mundos que eu não sabia que existiam. Por ela se auto-reconhecer uma cidadã da Bobolândia, assim como eu. Pelos abraços apertados, pelo acolhimento das minhas dores e partilhas das suas. Por ser para mim uma imagem de força e de delicadeza ao mesmo tempo.

À Aline e à Carine, por serem parceiras de bairro, depois de pandemia e por nunca soltarem minha mão, mesmo à distância. Por compartilhar e brindar comigo as vitórias, as derrotas, os perdidos, os pés-na-bunda, as sofrências e as alegrias, pelas bobagens que nos movem.

Às amigas todes, porque a vida não é um pudim mas vocês tornam ela mais vivível.

Às alunes que tenho e que tive, por todas as trocas e aprendizados que vocês tem me proporcionado. Por vibrarem quando me veem mesmo quando eu tiro vocês do recreio, por me fazerem descobrir cotidianamente que eu ainda sou capaz de brincar, pelas palavras e gestos de carinho que me emocionam e me transbordam. Eu também amo vocês.

Às colegas e aos colegas bravos que estiveram do meu lado, seguraram minha mão, foram solidários, ouviram meus dramas, me acolheram, me passaram editais de concursos, textos, eventos, me deram carona e se preocuparam comigo, dividiram biscoitos no recreio, tintas, salas, turmas e por me lembrar que a docência não precisa ser um lugar de solidão: ela é uma experiência de genuínas partilhas.

Ao Treviso, por aceitar que eu lhe empreste a voz mais confortável que eu soube fazer durante a pandemia, quando me tornei dubladora, editora de vídeos e mãe de um corvo de pano muito simpático e que adora arte. A gente sabe que tua alma não é de pano.

## RESUMO

A presente tese parte da minha própria produção em artes visuais para investigar e discutir as relações entre processos artísticos e processos de subjetivação, tendo como objeto de análise meu trabalho como artista, em diálogo com outros artistas contemporâneos. Para tanto, desenvolvi uma metodologia teórico-prática que envolveu a criação de uma poética da errância, que tematiza tanto o deslocamento literal, quanto o deslocamento metafórico, de viajar dentro de si, a partir de uma obra de arte ou do próprio processo artístico. Dessa forma, eu exploro também os acidentes de percurso enquanto lugares de criação e fundo uma poética que abraça tanto o erro quanto a fragmentação, que se apresenta em um corpo de trabalho intermediário, (CLUVER, 2008), (HIGGINS, 2012), (HOEK, 2006), (VENEROSO, 2008), criado entre tempos de trânsito intenso entre Belo Horizonte-MG e Porto Alegre-RS e em tempos de isolamento decorrente da pandemia da Covid-19. Os trabalhos aqui apresentados envolvem a gravura em metal, o vídeo, a fotografia, a heliogravura, a poesia e práticas que transitam entre a coleção e o arquivo. O referencial teórico utilizado parte das confluências entre os campos das escritas de si, percorrendo conceitos como “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010), “guinada subjetiva”, (SARLO, 2007), KLINGER (2012), “escrita de si” FOUCAULT (1992) e também do campo da arte arquivística, percorrendo conceitos como “furor de arquivo” (ROLNIK, 2005), “febre de arquivo” (ENWENZOR, 2008), “impulso arquivístico” (FOSTER, 2004) e “impulso historiográfico” (BEIGUELMAN, 2018) e os reúne sob o conceito de *horizonte de subjetivação*. Com base nesses aportes teóricos, busca-se investigar e discutir as relações entre escrita de si e arquivo tanto na minha prática como nas de outros artistas, procurando compreender as relações entre arte e arquivo, palavra e imagem, em processos de arquivamento do eu (ARTIÈRES, 1998) e de escritas de si.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita de si; arquivamento de si; horizonte de subjetivação; errância.

## **ABSTRACT**

This dissertation starts from my own production in the visual arts to investigate and discuss the relationships between artistic processes and processes of subjectivation, having my work as an artist as the object of analysis in dialogue with other contemporary artists. To do so, I developed a theoretical-practical methodology that involved the creation of a poetics of wandering, which thematizes both the literal displacement and the metaphorical displacement of traveling within oneself, from a work of art or from the artistic process itself. In this way, I also explore the accidents along the way as places of creation, grounding a poetics that embraces both error and fragmentation, which is presented in an intermedial body of work (CLUVER, 2008), (HIGGINS, 2012), (HOEK, 2006), (VENEROSO, 2008), created between times of intense transit between Belo Horizonte-MG and Porto Alegre-RS and in times of isolation resulting from the Covid-19 pandemic. The works presented here involve metal engraving, video, photography, heliogravure, poetry and practices that transit between collection and archive. The theoretical framework used starts from the confluences between the fields of self-writing, covering concepts such as “biographical space” (ARFUCH, 2010), “subjective turn”, (SARLO, 2007), KLINGER (2012), “self-writing” FOUCAULT (1992) and also from the field of archival art, covering concepts such as “archive craze” (ROLNIK, 2005), “archive fever” (ENWENZOR, 2008), “archival impulse” (FOSTER, 2004) and “historiographical impulse” (BEIGUELMAN, 2018) and brings them together under the concept of horizon of subjectivation. Based on these theoretical contributions, the aim is to investigate and discuss the relationship between self-writing and archive both in my practice and in that of other artists, seeking to understand the relationship between art and archive, word and image, in processes of archiving the self (ARTIÈRES, 1998) and self-writing.

**KEYWORDS:** Self-writing; self-archiving; horizon of subjectivation; wandering.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Agenciamento dos tesouros. Registros da pesquisa de mestrado. Taila Idzi, 2015. Fonte: arquivo pessoal. ....	16
Fig. 2 - Palavra mordente. Boneco. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal. ....	18
Fig. 3 - Diagrama. Aquarela e nankin sobre papel. Taila Idzi, 2020. Fonte: Arquivo pessoal. ....	28
Fig. 4 - Composição a partir de arquivos. Colagem digital. Taila Idzi, 2023. Fonte: Arquivo pessoal. ....	29
Fig. 5 - Kriegsfibel, prancha 47: "Soldado americano diante de um soldado japonês morrendo, que ele acaba de ser obrigado a abater. O japonês, oculto atrás da barca, atirava sobre as tropas americanas." Bertolt Brecht, 1955. Fonte: HUBERMAN, 2017. ....	32
Fig. 6 - O trabalho do trabalho. Caneta hidrográfica permanente sobre caderno, 25 x 38 cm (aberto). Richard John, 2004–2018. Fonte: JOHN, 2019. ....	35
Fig. 7 - Versão final do anúncio. Marina Jerusalinsky, 2018. Fonte: JERUSALINSKY, 2018. ....	38
Fig. 8 - Alforria. Performance na Praça Sete, em Belo Horizonte. Sérgio Martins, 2017. Fonte: material de divulgação distribuído pelo artista. ....	40
Fig. 9 - Panfleto. Ivald Granato, 1977. Fonte: RACHEL, 2013. ....	41
Fig. 10 - A casa é o corpo. Parte da exposição Lygia Clark: the abandonment of art, no MoMA, em 2014. Lygia Clark, 1968. Foto de Thomas Griesel. Fonte: The Museum of Modern Art, NY, 2014. ....	45
Fig. 11 - Cenas do videoclipe de Nômade. Adriana Calcanhoto, 2023. Fonte: CALCANHOTTO, 2023b. ....	46
Fig. 12 - Composição para pensar os tempos de escrita da tese. Aquarela, nankin e colagem digital. Taila Idzi, 2023. Fonte: Arquivo pessoal. ....	53
Fig. 13 - Sem título. Trabalho em processo da série Diários de voos. Taila Idzi, 2018. Fonte: Arquivo pessoal. ..	56
Fig. 14 - Visão geral das obras Desleitura e Café Educativo, de Jorge Menna Barreto, na exposição 32° Panorama da Arte Brasileira, de 2011, no MASP. Foto: Everton Ballardin. Fonte: <a href="https://revistaerrata.gov.co/contenido/en-cafe-por-favor">https://revistaerrata.gov.co/contenido/en-cafe-por-favor</a> ....	57
Fig. 15 - Frame da reportagem A mesa de Thereza. Fonte: TV Globo, 2015 (ARTISTA, 2023). ....	57
Fig. 16 - Porto Alegre, série Diários de voos. Taila Idzi, (2018-2019). Fonte: Arquivo pessoal. ....	62
Fig. 17 - Rodovia do Parque, série Diários de voos. Taila Idzi, (2018-2019). ....	63
Fonte: Arquivo pessoal. ....	63
Fig. 18 - Paraná, série Diários de voos. Taila Idzi, (2018-2019). Fonte: Arquivo pessoal. ....	63
Fig. 19 - Bar do Polaco, série Diários de voos, Taila Idzi, (2018-2019). Fonte: Arquivo pessoal. ....	63
Fig. 20 - Coletas de elementos naturais. Série Quero ter tempo para rever as coisas que tenho. Fotografia, 2021. Fonte: Arquivo pessoal. ....	66
Fig. 21 - Infância dos meus irmãos. Série Quero ter tempo para rever as coisas que tenho. Fotografia, 2021. Fonte: Arquivo pessoal. ....	67
Fig. 22 - Janelas abertas. Aquarela e pastel seco sobre papel. Taila Idzi, 2018. ....	70
Fig. 23 - Confins. Pastel seco sobre papel, 110x75cm. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal. ....	71
Fig. 24 - A pele do chão do Aeroporto. Pastel seco sobre papel, 100x75. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal. ....	71
Fig. 25 - Lixeira Festiva. Pastel seco sobre papel, 100x75. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal. ....	72
Fig. 26. Belzonte. Pastel seco sobre papel, 100x75. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal. ....	72
Fig. 27 - Pôr do sol na Orla. Pastel seco e aquarela sobre papel, 100x75. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal. ....	73
Fig. 28 - Caderno de bancada. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal. ....	74
Fig. 29 - Registro de processos em heliogravura. Taila Idzi, 2020. Fonte: Arquivo pessoal. ....	75
Fig. 30 - Registro de processos em heliogravura, Taila Idzi, 2019. Camada de gelatina sensibilizada craquelada após reter a imagem. Fonte: Arquivo pessoal. ....	77
Fig. 31 - A safe space for stupidity. William Kentridge. Serigrafia sobre páginas de livro. 37.5 x 46.5 cm, 2015. .	78
Fig. 32 - Jogos de adivinhação a partir da cianotipia, 2015. ....	79
Fig. 33 - A pele do chão do aeroporto. Heliogravura. Taila Idzi, 2019-2020. Fonte: Arquivo pessoal. ....	80
Fig. 34 - BR 448, Heliogravura. Taila Idzi, 2019-2020. Fonte: Arquivo pessoal. ....	81
Fig. 35 - Confins. Heliogravura. Taila Idzi, 2019-2020. Fonte: arquivo pessoal. (Acima). ....	82



Fig. 36 - Porto Alegre, Heliogravura. Taila Idzi, 2019-2020. Fonte: arquivo pessoal. (Próxima página).....	82
Fig. 37 - Fotografia da série O tempo da generosidade. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.....	85
Fig. 38 - Fotografia da série O tempo da generosidade. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal. (Acima). ....	86
Figs. 39 e 40 - Fotografias da série O tempo da generosidade. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo (Próx. página)...	86
Fig. 41 - Registro da reforma da sala de artes. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal. ....	89
Fig. 42 - 20 anos de trabalhos em cerâmica. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal. ....	89
Fig. 43 - Cuidados com a horta da escola e composteira. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.....	90
Fig. 44 - Berçário de mudas. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.....	90
Fig. 45 - IDZI, Taila. PLANTAR É PRALÉM DE SI. In: 31º Encontro Nacional da ANPAP EXISTÊNCIAS, 2022. Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Fortaleza - CE: Even3, 2022.....	92
Fig. 46 - BLAUFUKS, Daniel. Attempting Exhaustion. Londres: Akio Nagasawa Publishing, 2017.....	94
Fig. 47 - Fim de tarde. Fotografia digital. Da série Estudos Para a Melancolia do Presente. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.....	95
Fig 48 - Ferramentas. Fotografia digital. Da Série Estudos Para a Melancolia do Presente. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. ....	95
Fig. 49 - PachamAna. Fotografia digital. Estudos para a melancolia do presente, Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal. ....	96
Fig. 50 - Passarinho. Fotografia digital. Da Série Estudos Para a Melancolia do Presente, Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.....	96
Fig. 51 - Manhã. Fotografia digital. Estudos para a melancolia do presente, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. ....	97
Fig. 52 - Penélope e os pretendentes, John William Waterhouse, 1912. Óleo sobre tela, 129,8 x 188 cm. Fonte: Wikimedia Commons.....	98
Fig. 53 - Começando tudo do zero. Registro de processo. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. ....	99
Fig. 54 - Fragmento de Heliogravura passo-a-passo, compilação de técnicas organizado pela autora, 2019. ....	100
Fig. 55 - Polimento de uma chapa de cobre. Processos da heliogravura, Taila Idzi, 2021. Vídeo, 2'46. Fonte: arquivo pessoal. ....	101
Fig. 56 - Sensibilização das chapas de cobre. Processos da heliogravura, Taila Idzi, 2021. Vídeo, 2'46. Fonte: arquivo pessoal. ....	101
Fig. 57 - Caderno de bancada, Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal.....	102
Fig. 58 - Sentir o sol (ou o que não te contaram sobre a heliogravura). ....	103
Registro de processo, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. ....	103
Fig. 59 - Secagem pós revelação. Processos da heliogravura, Taila Idzi, 2021. Vídeo, 2'46. Fonte: arquivo pessoal (superior). ....	104
Fig. 60 - Colagem do breu. Processos da heliogravura, 2021. Taila Idzi, Vídeo, 2'46. Fonte: arquivo pessoal.(inferior).....	104
.....	104
Fig. 61 - Processo de gravação com percloreto. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.....	105
Fig. 62 - Retoque. Registro do processo. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.....	106
Fig. 63 - Exposição Grão da Memória. Calafia Art Store, 2021. Fonte: Calafia Art Store.....	107
Fig. 64 - Mesa com os materiais utilizados no processo. Exposição Grão da Memória, Taila Idzi, 2021. Fonte: Calafia Art Store. ....	108
Fig. 65 - Detalhe da exposição Grão da Memória, 2021. Fonte: arquivo pessoal. (Acima).....	109
Fig. 66 - PachamAna. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. (Próx. pág, superior).....	109
Fig. 67 - Passarinha. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.( Próx. pág, inferior). ....	109
Fig. 68 - Creolina do Seu Venício. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo Pessoal. (Página Anterior).....	112
Fig. 69 - Prendedores da Dona Celina. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. (Acima) ....	112
Fig. 70 - Rio. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. ....	113
Fig. 71 - Belo Horizonte. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.....	113
Fig. 72 - Diagrama. Aquarela e nankin sobre papel. Taila Idzi, 2020. Fonte: arquivo pessoal.....	114
Fig. 73 - Hombre constructivo. Joaquín Torres Garcia, 1938. Fonte: Wikiart.....	122
Fig. 74 - Frames do videoclipe de canção A mulher do fim do mundo, de Elza Soares. Fonte:@elzasoaresoficial,	

Youtube.....	124
Fig. 75 - Nildo da Mangueira vestindo P 17 Parangolé capa 13 “Estou possuído” (1967) de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1979. Fonte: Masp. ....	132
Fig. 76 - Caminhando. Lygia Clark, 1963. ....	133
Fig. 77 - B 47 Bólido caixa 22 “Mergulho do corpo”. Hélio Oiticica, 1967. Foto: Jaime Acioli. Fonte: <a href="https://mam.rio/obras-de-arte/bolides-1963-1979/">https://mam.rio/obras-de-arte/bolides-1963-1979/</a> .....	135
Fig. 78 - Time Capsule 262. Andy Warhol, s/d. ....	141
Fig. 79 - Telegrama para Sol LeWitt. Da série I Am Still Alive 1970–2000. On Kawara, 1970. ....	142
Fig. 80 - Why I never became a dancer. Projeção em tela única e som. 6min4s. Tracey Emin, 1995. Fonte: <a href="http://artforum.com">artforum.com</a> .....	155
Fig. 81 - My bed. Estrutura da caixa, colchão, roupa de cama, travesseiros e vários objetos. Tracey Emin, 1998. Fonte: Tate Modern, UK. ....	157
Fig. 82 - One month after being battered. Fotografia em processo de branqueamento de corantes em papel montado em placa. 69,5 × 101,5 cm. Nan Goldin, 1984. Fonte: Tate Modern, UK.....	159
Fig. 83 - Untitled. Vista da instalação na 11th Avenue e 38th Street, Manhattan. Felix Gonzalez-Torres, 1991. Foto: David Allison Fonte: MoMA.Org, NY. ....	159
Fig. 84 - Bottle of Vieux Marc, glass, guitar and newspaper. Impressos e tinta sobre papel. Pablo Picasso, 1913. Fonte: Tate, UK. ....	161
Fig. 85 - La mandolina. Aquarela, guache, impresso e cartão ondulado sobre papel, 48,3 x 31,8cm. George Braque, 1914.Fonte: Wikiart.org .....	162
Fig. 86 - A traição das imagens (Isso não é um cachimbo). Óleo sobre tela, 63,5 × 93,98cm. René Magritte, 1929. ....	163
Fig. 87 - Les deux mystères. Óleo sobre tela. René Magritte, 1966. ....	164
Fig. 88 - Carta ao pai. Éilda Tessler, 2015. Fonte: <a href="https://www.elidatessler.site/cartaaopai">https://www.elidatessler.site/cartaaopai</a> .....	171
Fig. 89 - Ouro Preto. Leonilson, 1980. ....	174
Fig. 90 - Atenção: veneno. Madeira, tecido, linha e metal, 101 tiras de pano com números e palavras costuradas, presas umas às outras e penduradas sobre suporte de madeira. 93x24cm. Arthur Bispo do Rosário, s/d. Fonte: ArteBrasileiros .....	175
Fig. 91 - Cut with the kitchen knife dada through the last Weimar beer-belly cultural epoch in Germany. Colagem, 144x90cm. Hanna Hoch, 1919. Fonte: <a href="https://smarthistory.org/">https://smarthistory.org/</a> .....	180
Fig. 92 - Adolf, o super-homem: engole ouro e despeja lixo. John Heartfield, 1932. Fonte: Website oficial de John Heartfield <a href="https://goo.gl/uyTvi6">https://goo.gl/uyTvi6</a> . ....	181
Fig. 93- -Crise. Fotomontagem. Alexander Rodchenko, 1923. ....	182
Fig. 94 - Desvio para o vermelho I: Impregnação, II: Entorno, III: Desvio. materiais diversos. Cildo Meireles, 1967-84. ....	191
Fig. 95 - Torres d’água. Impressão em gelatina de prata, 172x140cm. Bernd e Hilla Bercher, 1988. Fonte: <a href="https://brewminate.com/">https://brewminate.com/</a> .....	194
Fig. 96 - Ein Jahrhundert in einem Jahr, 356 volumes com 100 páginas A4. Hanne Darboven, 1970. Fonte: <a href="https://www.konradfischergalerie.de/">https://www.konradfischergalerie.de/</a> .....	195
Fig. 97 - Monument: Les enfants de Dijon (Monumento: às crianças de Dijon). Impressões de gelatina de prata e revelação cromogênica e luminárias. Instalação com dimensões variáveis, Christian Boltanski, 1985. Fonte: <a href="https://mcachicago.org/">https://mcachicago.org/</a> .....	197
Fig. 98 - Qurban Gul segurando uma fotografia de seu filho, Mula Awaz, vila de refugiados afegã, Khairabad, norte do Paquistão. Fazal Sheikh, 1997. Fonte: The Museum of Fine Artes, Houston. <a href="https://emuseum.mfah.org/">https://emuseum.mfah.org/</a> .....	198
Fig. 99 - Objects of war No.3. Vídeo, vela, frasco de perfume com bolsa, rádio, folhas de cigarro, fotografia sobre papel e tinta sobre papel. Lamia Joreige, 2006. Fonte: <a href="https://www.tate.org.uk/">https://www.tate.org.uk/</a> .....	199
Fig. 100 - Composição a partir de arquivos. Colagem digital. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	203
Fig. 101 - São Paulo não é uma Brastemp. Tinta preta sobre papel, 18x 2,5cm. Leonilson, 1992. Fonte: Fundação Iberê Camargo. Material didático da exposição Sob o peso dos meus amores. ....	206
Fig. 102 - Tabela elaborada por Márcia Arbex em Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita- imagem, 2006. ....	214
Fig. 103 - Mónica de Miranda. Contos de Lisboa. Vistas da exposição Europa Oxalá, Fundação Calouste	

Gulbenkian, 2022. Fotos: Taila Idzi, Arquivo Pessoal. ....	216
Fig. 104 - Mónica de Miranda. Contos de Lisboa. Vistas da exposição Europa Oxalá, Fundação Calouste Gulbenkian, 2022. Fotos: Taila Idzi, Arquivo Pessoal. ....	216
Fig. 105 - Mónica de Miranda, Pós Arquivo (fragmento). Fotografia, (s.d.). Fonte: <a href="https://postarchive.org/">https://postarchive.org/</a> ....	218
Fig. 106 - Mónica de Miranda, Pós Arquivo (fragmento). Fotografia, (s.d.). Fonte: <a href="https://postarchive.org/">https://postarchive.org/</a> ....	218
Fig. 107 - \$. (detalhe). Impressão jato de tinta. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal. (próx. p., superior) ....	227
Fig. 108 - Vielen Dank (detalhe). Impressão jato de tinta. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal. (próx. p., inferior) .....	227
Fig. 109 - Approved (detalhe). Impressão jato de tinta. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal. ....	229
Fig. 110 - Com quantos Rios se faz uma Lisboa. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022. Fonte: arquivo pessoal. ....	230
Fig. 111 - TOTALAPAGARTOTAL. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	231
Fig. 112 - Fatura, fratura, factura. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	232
Fig. 113 - Terminal de apagamento automático. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	233
Fig. 114 - Pequena Nuvem e Pingo Doce. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	234
Fig. 115 - Não vá para a Estrada da Luz, Keroláine! Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	235
Fig. 116 - Continente internacional. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	236
Fig. 117 - A estrada da Luz é vizinha da Rua da Esperança. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	237
Fig. 118 - Bicarbonato de ódio. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	238
Fig. 119 - Conserve sempre esse comprovativo. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	240
Fig. 120 - Descrição-descrissão. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	241
Fig. 121 - Oprimido por computador. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	242
Fig. 122 - Viemos em pás. Fotografia digital, Série Souvenir, Taila Idzi, 2022. Fonte: arquivo pessoal. ....	245
Fig. 123 - Ana Pêgo. Bonecos, peças de jogos e outros objectos pequenos. Exposição Plasticus maritimus, uma espécie invasora. Escola Superior de Turismo e Tecnologia do Mar do Instituto Politécnico de Leiria (IPL), em Peniche. Sala Berlengas, março a junho/2023. ....	247
Fig. 124 - Herbário das Flores Sicilianas. Fotografia digital, Série Souvenir, Taila Idzi, 2022. Fonte: arquivo pessoal. ....	248
Fig. 125 - Oleandro (Nerium Oleander). Fotografia: Taila Idzi. Criado com o Aplicativo Picture This, 2022. Fonte: arquivo pessoal. ....	249
Fig. 126 - Contramosaico Italiano. Vídeo, 0'26.3s. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	250
Fig. 127 - Contumácia do Coração de Jó. Gravura em metal (água-forte e água tinta) e bordado sobre página de livro. Nara Amélia, 2007. Fonte: Revista Norte. ....	256
Fig. 128 - Detalhe de Contumácia do Coração de Jó, Nara Amélia, 2007. ....	258
Fig. 129 - A Chave dos Sonhos. ....	259
Óleo sobre tela. ....	259
René Magritte, 1935. ....	259
Fig. 130 - Detalhe da obra Desculpe, foi engano. Gravura em metal (água-forte e água-tinta) e bordado sobre página de livro. Nara Amélia, 2007. Fonte: Revista Norte. ....	261
Fig. 131 - 2 lados / 2 sides. Corte a laser sobre Sumi-e Brush paintig paper. Maria Lúcia Cattani, 2008. Fonte: Site da Artista. ....	262
Fig. 132 - Espaço de Bolso. Maria Lucia Cattani, 2003. Fonte: Site da Artista. ....	264
Fig. 133 - Bicho linear. Lygia Clark, 1960. Fonte: MoMA, NY. ....	264
Fig. 134 - Gaveta com materiais de apropriação e trabalhos em processo. Nara Amélia, 2014. Fonte: SILVA, 2014. ....	266
Fig. 135 - Cadernos de anotações de leituras. Nara Amélia, 2014. Fonte: SILVA, 2014. ....	267
Fig. 136 - Emaranhado de palavras formado a partir da sobreposição de papéis. Nankin e bico de pena sobre papel. Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal. ....	268

Fig. 137.....	269
Elixir de coração gelado. Nankin e bico de pena sobre papel. Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.....	269
Fig. 138 - Nara Amélia. Banco de imagens coletadas na internet, 2014. Fonte: SILVA, 2014. ....	270
Fig. 139 - Imagens de referência para a gravura Aos Perrengues, Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.....	270
Fig. 140- -Maria Lúcia Cattani trabalhando em obra da 5ª Bienal do Mercosul, em 2005. Foto: Adriana Franciosi. Fonte: Jornal Zero Hora, 2015. ....	273
Fig. 142 - Cenas do processo de restauro da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul. Solange Brum, Secretária da Cultura do Estado. Porto Alegre: Jornal do Comércio, 17 jan. 2022. ....	275
Figs. 143 e 144 - Sem título (Díptico). Água-forte e água-tinta. Taila Idzi, 2018. Fonte: arquivo pessoal. (páginas anterior e atual) .....	282
Fig. 145 - Capa do livro Palavra mordente. Água forte e água tinta, 11x11. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal. ....	287
.....	288
Fig. 146 Elixir de coração gelado.....	288
Gravura em metal: água- forte e água-tinta. 10x10 cm. Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.....	288
Fig. 147 - Poeminha de desamor. ....	289
Gravura em metal: água- forte e água-tinta. 10x10 cm. Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.....	289
Fig. 149 - Rhino Sente. ....	291
Gravura em metal: água- forte e água-tinta. 10x10 cm. Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal. ....	291
Fig. 150 - Aos Perrengues. ....	292
Gravura em metal: água- forte, água-tinta e chine-collé. 10x10 cm. Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal. .	292
Fig. 151 - <i>Alegria de bobo</i> . ....	293
Gravura em metal: água- forte e água-tinta. 10x10 cm. ....	293
Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.....	293
Figs. 152 e 153 - <i>Caprichosa</i> . Díptico. Gravura em metal: maneira negra, água-tinta com transferência de xerox e água- forte. 10x10 cm. Taila Idzi, 2017-2018. Fonte: arquivo pessoal. ....	294
Fig. 154 - Composição a partir de arquivos. Colagem digital, 2023.....	295
Fig. 155 - Estudos Para A Mulher Cortada. Fotografia digital. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. ....	302
Fig. 156 - Saber, poder, sujeito. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.....	304
Fig. 157 - Redesenho do Diagrama de Foucault (pensado por Deleuze). Aquarela e nankin sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	309
.....	313
Fig. 158 - 6.028 toneladas de registro. Impressão jato de tinta sobre papel algodão. Leila Danziger, 2018. Fonte: <a href="https://www.leiladanziger.net/">https://www.leiladanziger.net/</a> .....	313
Fig. 159 - A permanência das estruturas. Impressão digital em tecido, recortes e costuras. Rosana Paulino, 2017. Fonte: <a href="https://masp.org.br/">https://masp.org.br/</a> .....	314
Fig. 160 O sonho. Nankin e bico de pena sobre papel. Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal. ....	318
Fig. 161 - Aqui tudo é diferente. Livia dos Santos trabalhando no metrô com os pêndulos que criava. Imagem de divulgação, 2016. ....	320
Fig. 162 - Ervas e seus usos. Páginas de Off by heart and out of breath: a silva rerum. Wendy Morris, 2016. Fonte: British Library.....	325
Fig. 163 - Mapas. Páginas de Off by heart and out of breath: a silva rerum. Wendy Morris, 2016. Fonte: British Library. ....	325
Fig. 164 - A busca de si acaba quando se solta o último suspiro. Capa e carretel nos quais o mesmo fio foi enrolado. Eunice Artur, 2011. Coleção Biblioteca de Arte Calouste Gulbenkian. Registros meus, 2022. ....	326
Fig. 165 - A busca de si acaba quando se solta o último suspiro (2011), de Eunice Artur. Detalhe de um desenho. Coleção Biblioteca de Arte Calouste Gulbenkian. Registro meu, 2022. ....	327
Fig. 166 - Map, 2013. Isabel Baraona. Coleção Biblioteca de Arte Calouste Gulbenkian. Registro meu, 2022. ..	329
Fig. 167 - Escrever como caminhar, 2019. Isabel Baraona. Coleção Biblioteca de Arte Calouste Gulbenkian. Registro meu, 2022.....	329
Fig. 168 - Páginas do livro de artista Territórios movediços, de Felipe Rezende e Luma Flores. Incubadora de Publicações Gráficas, Salvador, 2018. Coleção de livros de artista da British Library. Registro meu. ....	331

Fig. 169 - Entre a Calouste e a Estação Laranjeiras. Fotografia digital da série Souvenir. Taila Idzi, 2022. Fonte: arquivo pessoal. ....	333
Fig. 170 - A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical, Rosana Paulino, 2018. Impressão digital, colagem e monotipia sobre papel, 48x33cm. Fonte: <a href="https://art.utexas.edu/">https://art.utexas.edu/</a> .....	335
Fig. 171 - EL Puerto, Leonilson, 1992. Bordado sobre tecido de algodão e espelho emoldurado. Fonte: <a href="https://enciclopedia.itaucultural.org.br/">https://enciclopedia.itaucultural.org.br/</a> .....	336
Fig. 172 - Eu (não) sou daqui. Frame de vídeo, Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal. ....	344
Fig. 173 - Vista aérea de Porto Alegre, 23/06/2018. Diários de voos, Taila Idzi, (2018-2019). Fonte: arquivo pessoal. ....	345
Fig. 174 - Rua da Margem, (João Alfredo, década de 1930). Jacob Prudêncio Herrmann. Fonte: Acervo da Fototeca Sioma Breitman. ....	349
Fig. 175 - Infância bogotana, da série Quero ter tempo para rever as coisas que tenho. Fotografia digital. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. ....	353
Fig. 176 - Frames do vídeo Eu não sou daqui. Taila Idzi, 2017. Registro de Felipe Conde. Fonte: arquivo pessoal. ....	357
Fig. 177 - Contramosaico Italiano. Vídeo, 0'26.3s. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal. ....	359

## Sumário

Apresentação .....	15
Capítulo 1 .....	29
Uma poética dos erros, uma metodologia da errância .....	29
.....	29
1.1 Constituir-se sujeito da errância: artista, pesquisadora, professora .....	33
1.2 Constituir uma poética do trânsito .....	43
1.3 Costurando os tempos da <i>Mulher Cortada</i> .....	51
1.4 Prelúdio para uma poética da errância .....	54
1.5 Costurando o <i>tempo do trânsito</i> .....	54
1.5.1 Poéticas do café – Kit café em qualquer lugar .....	55
1.5.2 Diários de voos .....	58
1.5.3 Fotografia enquanto registro do instante .....	60
1.5.4 Coletas .....	64
1.6 O <i>tempo do isolamento</i> .....	68
1.6.1 Rever fotografias e diários .....	68
1.6.2 Perscrutando os sentidos da imagem na ponta dos dedos: aquarelas e desenhos em pastel seco .....	69
.....	72
1.6.3 O ateliê errante e a descrição – processos da heliogravura .....	74
1.7 O <i>tempo da generosidade</i> .....	84
1.7.1 Plantar é pralém de si .....	88
1.7.2 Grão do tempo, grão da memória .....	93
Capítulo 2 .....	114
Escrita de si no <i>horizonte de subjetivação</i> .....	114
2.1 Sujeito e si mesmo: arte como modo de subjetivação .....	116
2.1.1 A morte do autor? .....	126
2.1.2 Sujeito e subjetividade no pensamento de Michel Foucault .....	143
2.1.3 Foucault e a escrita de si na Antiguidade Clássica .....	147
2.1.4 Escrita de si e arte contemporânea: aproximações .....	150
2.2 Escrita de si e arquivo: aproximações .....	171
2.2.1 Arte e arquivo no horizonte de subjetivação .....	177
2.2.2 Entre o si mesmo e o outro: a construção de um inventário afetivo .....	200
Capítulo 3 .....	203

Escrita, imagem, arquivo .....	203
3.1 Intermedialidade .....	209
3.2. Subjetividades do avesso .....	215
3.1.1 <i>Diário do avesso</i> e <i>Livro de notas de supermercado</i> .....	220
3.1.1.1 A arquitetura é uma linguagem (ler a cidade com o corpo) .....	222
3.1.1.2 <i>Language is a virus</i> .....	224
3.1.1.3 Anacronismos de um corpo do avesso .....	225
3.1.1.4 <i>Livro de notas de supermercado</i> .....	227
3.2 A textura da memória na melancolia do presente.....	243
3.2.1 <i>Plasticus Maritimus</i> e <i>Souvenir</i> .....	245
3.2.2 Herbário das flores sicilianas.....	247
3.2.3 <i>Contramosaico Italiano: uma poética dos cacos</i> .....	250
3.2.4 Colar os cacos, seguir viagem.....	253
3.3 Palavra e imagem na gravura: Entre arquivo e memória.....	255
3.3.1 Palavra e imagem: relações intermediáticas em Nara Amélia e Maria Lúcia Cattani .....	256
3.3.2 Palavras que ressoam, imagens que nos habitam: gravura como arquivamento de si .....	265
3.3.3 Livros infantis para adultos .....	276
3.3.4 A gravura em seus processos alquímicos .....	283
.....	287
Capítulo 4 Porto: escrita e viagem.....	295
.....	295
4.1 De meros Homeros a Penélopes desdobradas: tecendo narrativas para a subjetivação feminina .....	298
4.2 Retorno a si no pensamento de Michel Foucault: deslocamento, percurso, dobra.....	303
4.3 O percurso enquanto dobra.....	312
4.3.1 O conto da Ilha Desconhecida.....	315
4.3.2 Poéticas do entremeio: desdobrar-se na coletividade .....	316
4.3.3 Caminho ou <i>quasemapas</i> .....	323
4.4 Entre a Calouste e a Estação Laranjeiras.....	332
4.5 El Puerto: o corpo do andante como lugar do encontro.....	336
4.5.1 Eu (não) sou daqui (2017): no exercício da escuta, a costura do coração .....	340
4.6 Os deslimes da cidade: desenhar a cidade a partir do que ela não é.....	345
4.6.1 Antes da próxima paragem.....	358
Considerações Finais .....	359
REFERÊNCIAS.....	364

## Apresentação

O título dessa tese – *Quero ter tempo para rever as coisas que tenho* – fala de um somatório de desejos nem sempre possíveis ou realizáveis: ter tempo, abrir arquivos pessoais e criar sentidos a partir desses arquivos. Ao término do meu mestrado<sup>1</sup>, decidi que eu queria fazer exatamente isso, tendo sido motivada pelos temas que vinha trabalhando nesse período, quando me dediquei a uma investigação com um grupo de crianças das quais também era professora de artes, a respeito da criação de si em sua relação com o outro a partir de práticas artísticas pautadas na articulação entre a palavra, imagem e arquivo.

Na ocasião, elaborei um conjunto de propostas que tinham como ponto de partida fotografias das crianças, retiradas de seus álbuns de família, objetos de seu dia-a-dia e histórias que eram compartilhadas nesses encontros, tanto deles quanto as dos artistas que eu apresentava. Essa pesquisa produziu uma espécie de inventário poético do grupo, dando a ver relações singulares com o tempo e com as imagens, expressas nos gestos, nas falas e nas produções visuais das crianças, além de uma discussão a respeito das formas pelas quais os arquivos, bem como as imagens produzidas na pesquisa poderiam, em suas lacunas, dar a ver as formas particulares de relação com o outro. Essas produções, assim como as dos artistas trazidos para a pesquisa, foram pensadas a partir das confluências entre escrita de si – tomada, principalmente, dos últimos estudos de Michel Foucault (1992, 1995, 2004a, 2004b, 2004c, 2004d, 2004e, 2006) e da emergência de escritas imagéticas na arte contemporânea.

---

<sup>1</sup> IDZI, Taila. Imagem e criação de si a partir da arte: possibilidades ético-estéticas em Educação Infantil. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.





Fig. 1 - Agenciamento dos tesouros. Registros da pesquisa de mestrado. Taila Idzi, 2015. Fonte: arquivo pessoal.

Trabalhar com o material de arquivos pessoais com meus alunos despertou em mim o desejo de investigar minhas próprias práticas arquivísticas, tanto a partir da pesquisa acadêmica, quanto a partir de processos artísticos que eu vinha desenvolvendo na gravura, na serigrafia, no vídeo, na escrita de poemas, entre outras mídias e que, no meu entendimento, davam corpo a uma escrita de si. Entre eles, cito dois trabalhos que foram produzidos no período entre o mestrado e o início do doutorado, como exercícios de arquivamento de mim: *Palavra Mordente (2017-2019)* e *Eu (não) sou daqui (2016)*.

*Palavra mordente* é um livro de gravuras em metal, grande parte delas coloridas, em tamanho 10x10 cm, em formato sanfona, que é fruto da compilação e reelaboração de poemas do trânsito escritos até então e do esforço de conjugar, no mesmo espaço, as palavras de meus poemas e as imagens que me vinham enquanto eu os compilava e transformava em gravuras. Chamo-os de poemas do trânsito porque eram anotações cotidianas que eu fazia durante os trajetos entre minha casa e meu trabalho ou entre minha casa, meu trabalho e a universidade.

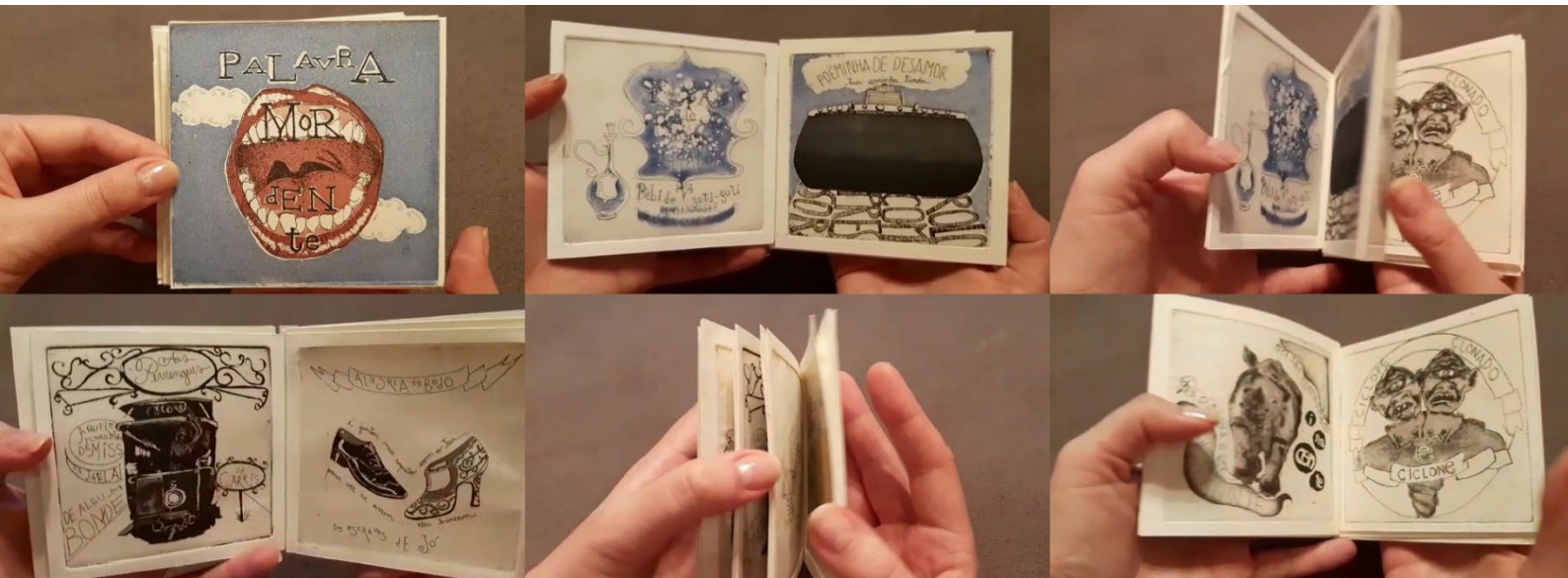


Fig. 2 - Palavra mordente. Boneco. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal.

*Eu (não) sou daqui (2017)* é um vídeo que produzi a partir de registros sonoros de amigas minhas, que tematizam a experiência de habitar uma nova cidade, estado ou até mesmo outro país. Essas vozes se somaram às imagens de uma performance que executei na Casa de Cultura Mário Quintana, em 2017, na qual eu costurava pequenas almofadinhas nas quais eram estampadas serigrafias de corações humanos e que davam corpo a uma grande pilha.

Esses trabalhos são prelúdios para as errâncias que instaurei ao iniciar o curso de doutorado, quando me desloquei semanalmente entre as cidades de Porto Alegre – onde vivo e trabalho como professora; Sapucaia do Sul, onde trabalhei entre os anos de 2017 e 2019, ambas cidades gaúchas; e a cidade mineira de Belo Horizonte, para onde me deslocava para frequentar as aulas do doutorado.

A esse tempo, nomeei tempo do trânsito. Ele coloca em operação um conceito que atravessa essa tese, que é o da errância e que tematiza não só o deslocamento literal, mas o deslocamento metafórico, de viajar dentro de si e a partir de uma obra de arte ou do próprio processo artístico. Dessa forma, eu exploro também os acidentes de percurso enquanto erro e fundo uma poética que abraça tanto o erro quanto a fragmentação - já que não é possível partir sem se partir em muitos - sem deixar de si nos outros e nos lugares e sem levar um pouco deles também.

O tempo do trânsito é prenhe de coletas: uma vez que o tempo da gravura em metal (técnica utilizada na produção de *Palavra Mordente*) não é o tempo do trânsito. A gravura é uma técnica bastante exigente, que requer a constituição de um laboratório adequado para utilizar os químicos da gravura. Um professor meu costumava dizer uma frase genial: “a melhor ferramenta é a que está na sua mão”. Dessa forma, passei a coletar o tempo do trânsito utilizando, para isso, ferramentas como a escrita de diários, a produção de fotografias e vídeos do trânsito e coletas de materiais de toda a ordem, que registravam minha passagem pelos lugares, tais como tickets, ingressos, desenhos, anotações, bilhetes de amigos, embalagens que considerava icônicas, entre outros. Logo, o tempo do trânsito é um tempo de arquivamento de mim.

Em contrapartida, ao sair do meu emprego em Sapucaia do Sul (RS) e reduzir as viagens a Belo Horizonte, no segundo semestre de 2019 e, ainda, com o início da pandemia global da Covid-19, no início de 2020, intensifiquei minhas relações com o espaço da minha casa, bem como com os arquivos que havia gerado durante todas essas

viagens. Pude fazer isso não só porque tive tempo (de rever as coisas que tenho), mas também porque o tempo do isolamento me exigia colocar em operação um laboratório dessas práticas errantes que iniciei: rever arquivos, produzir desenhos, além de experiências fotográficas na gravura.

Parte dessa produção foi apresentada na *Exposição Grão da Memória*, que teve curadoria de Maria do Carmo de Freitas Veneroso e que ocorreu entre dezembro de 2021 e fevereiro de 2022 na Calafia Art Store, em Porto Alegre. Na ocasião, o tempo do trânsito e do isolamento foram postos em relação a partir da série de *heliogravuras*<sup>2</sup> *A Melancolia do Presente* (2019-2021) e da série produzida anteriormente, *Palavra Mordente*. A exposição será tematizada no capítulo 1, no item 1.7.2, *Grão do tempo, Grão da Memória*.

A fragmentação vivida no tempo do trânsito dá corpo a uma personagem melancólica, A Mulher Cortada, que é ensaiada por meio de fragmentos ao longo dessa tese, fazendo suas aparições no itens 1.3, 3.2 e 4.1. E a série de gravura *Melancolia do Presente* tem tudo a ver com isso, uma vez que tanto a personagem imaginária, quanto a *Melancolia do presente* partem de uma sentimento relacionado ao desejo impossível de habitar o tempo das coisas – impossível porque é certo que o tempo se esvai, e por isso sinto a necessidade de demorar meu olhar sobre elas, coletando fragmentos da minha experiência com o tempo.

Na errância, ao transitar pela cidade, entre a minha casa, a faculdade e o trabalho – ou mesmo entre cidades, regiões e países, registro minhas experiências por meio da escrita de poemas e de diários, desenhos, fotografias e vídeos desses lugares de passagem e do que acontece nesse meio. Todas essas produções dão corpo a uma obra intermediática, que atravessa minha escrita. Segundo Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2008), o termo *intermídia* passa a ser usado pelo artista Dick Higgins na metade dos anos 1960 para descrever as atividades entre as mídias que são produzidas naquela década: obras que faziam confluir poesia e desenho, ou pintura e teatro, por exemplo.

Segundo a autora, Higgins emprega esse conceito ao falar de uma *fusão* entre as linguagens, muito mais do que uma mera *justaposição* entre elas. Ao investigar esses

---

<sup>2</sup> Processo fotográfico em gravura em metal. O item 1.7.2.1. documenta todo o processo passo-a-passo.

processos de produção de imagens, o que busco é justamente essa fusão, naquilo que ela é capaz de nos convocar ao imaginário. Em meus processos de composição palavra-imagéticos em *Palavra mordente*, a busca está em criar uma relação de complementaridade entre as palavras da poesia e as imagens que elas evocam no momento em que faço a sua leitura. Ou quebrar os espaços habitualmente destinados à palavra e à imagem, fazendo com que essas coisas se integrem, se reforcem, se complementem no processo de leitura.

Por fim, também passei pouco mais de seis meses na cidade de Lisboa, entre maio e dezembro de 2022, onde fiz o estágio doutoral, na Universidade de Lisboa, sob orientação do professor João Queirós. Esse tempo, ao qual chamei tempo do avesso, se constituiu de trânsitos, coletas e também produções, como o *Livro de notas e supermercado* (2022-2023) e o *Diário do avesso* (2022), que poderão ser melhor contemplado nos itens 3.1.1.2 e 3.1.1.3, além da série fotográfica *Souvenir* (2022), sobre a qual discorro no item 3.2.1.

Esses trabalhos nos acompanham ao longo da tese, sendo discutidos em relação às obras de outros artistas e analisados a partir dos referenciais teóricos que descreverei detalhadamente mais adiante. Antes, é preciso dizer que toda essa tese também constitui uma obra intermediática, uma vez que percorre vários tipos de mídias, tais como os videoclipes e músicas do álbum *Errante* (2023), de Adriana Calcanhotto, além de uma série de obras que aparecem em meu percurso e que me ajudam a me compor enquanto sujeito errante, bem como livros de artista encontrados na Biblioteca de Livro de Artista e Publicações Independentes da Fundação Calouste Gulbenkian.

Junto a essas produções, a presente tese também nasce de inquietações e desafios teóricos oriundos da minha dissertação de mestrado, como pensar a emergência de narrativas sobre si mesmo e o outro, bem como as confluências entre escrita, imagem e arquivo nas artes visuais contemporâneas. Esses tópicos se fazem potentes e me capturam justamente em seus pontos de fusão – quando o trabalho do artista dá a ver histórias particulares sobre os sujeitos, histórias de vida, em que as dimensões entre real e ficcional se confundem, que se dão no regime da partilha com o outro, e que possibilitam a partilha de imaginários e a multiplicação de sentidos e de reinvenção de relações entre palavras e imagens.

Foi, portanto, a partir dessas confluências que desenvolvi meu objetivo central,

que era, a princípio, investigar e discutir as possibilidades da arte contemporânea como processo de subjetivação, tendo como ponto central as escritas de si. Esse objetivo inicial, foi, muito satisfatoriamente, se alargando, tomando forma, me surpreendendo. Em primeiro momento eu somente intuía a existência de um vasto campo que eu chamei inicialmente de *escritas de si*, embora minha base teórica fosse principal – e quase exclusivamente – foucaultiana. Havia então uma série de autoras, em sua maioria mulheres e latino-americanas, reunindo esses escritos sob as alcunhas de “espaço biográfico” (Leonor Arfuch, 2010), “guinada subjetiva” (Beatriz Sarlo, 2007), e retorno do autor (Klinger 2012), a partir dos quais os sujeitos narravam as suas experiências. Algo vem ganhando força nos relatos contemporâneos de grupos minoritários em todo o mundo, ao passo que começa a pipocar, também e de maneira muito vasta, nas redes sociais. Um algo que se transformou em uma questão ética por parte dos sobreviventes dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial e, depois, por parte dos sobreviventes das ditaduras latinoamericanas.

Junto a essas histórias de vida, outro fenômeno emergia, em grande medida nas artes visuais, quando diversos artistas passaram a trabalhar com arquivo: seja com os seus arquivos pessoais, dos outros (conhecidos, desconhecidos), instituições, históricos, no sentido de produzir o arquivo ou produzir intervenções em arquivos. A esse vasto movimento, também foram cunhadas diferentes expressões, tais como “furor de arquivo” (Suely Rolnik, 2005), “febre de arquivo” (Orkwi Enwenzor, 2008), “impulso arquivístico” (Hal Foster, 2004) e “impulso historiográfico” (Giselle Beiguelman, 2018).

A partir dessas leituras e na necessidade de nomear aquilo que se produzia nos interstícios desses dois movimentos globais, que surgem mais ou menos na mesma época, após a Segunda Guerra Mundial, reuni-os no que passei a chamar “horizonte de subjetivação”. Aos poucos ele foi se revelando como um alargamento do que eu entendia como escrita de si. Como veremos, não se tratava somente de escrita no sentido estrito da palavra, como a entendemos no senso comum, nem somente de trabalhos que emergiam exclusivamente no campo da literatura, mas também nas artes visuais, no cinema, nas telenovelas, no teatro, nos quadrinhos e em uma vastidão de pontos da cultura que abrangia também as redes sociais.

E ainda, a partir das leituras que aqui menciono, também percebi que não se tratava de uma simples noção de autobiografia, na qual, na maioria das vezes, a figura

do narrador, do autor e do personagem principal convergiam na mesma pessoa. Tampouco tratava-se somente de biografia, na qual muitas vezes alguém narra a história de outrém. Essas classificações, por pertencerem principalmente ao campo da literatura, nem sempre cabem nem são transponíveis, e podem soar até estranhas às artes visuais. Na verdade, havia um complexo emaranhado de imagens e de narrativas nas quais diferentes histórias de vida, de diferentes sujeitos, poderiam se entrecruzar. Se o autor escrevia – ou se o artista se referia à história de um amigo, estaria ele contando a história de si ou do outro? – E ainda havia a história da veracidade dos fatos: até que ponto isso importava para o sentido da obra? E o que se somava ao sentido no momento em que ficção e realidade se encontravam?

Portanto, ao trabalhar com esses textos de Foucault, enfatizo que não se trata de uma tentativa de tradução imediata ou literal da escrita de si para as práticas contemporâneas, mas de buscar, nessa que se consolidou como uma prática de si para os filósofos da Antiguidade, algumas luzes para pensar o si mesmo nas práticas artísticas da atualidade. Se Foucault atualizou as práticas de si para o nosso tempo e entre elas aquela na qual se documentavam as principais atividades que compunham essas práticas, que é a escrita, isso ocorreu porque esse autor sentiu, nesses textos antigos, uma pulsão já esmaecida em nossos dias, possível de ser atualizada e, para além de possível, necessária. Ele provavelmente intuiu, nessas práticas já perdidas, que haveria aberturas para se pensar a ética e a própria estética do presente de outra forma, para além dos modos já desgastados. Haveria, na escrita, uma forma de fazer-se outro para si mesmo? Haveria, nessas práticas da Antiguidade Grega, algo para que o sujeito de hoje pensasse suas próprias verdades, seus modos de ação no mundo, o seu fazer cotidiano, micro e macropolítico?

A atualização da escrita de si, de Foucault, caminhava ao lado de outros questionamentos acerca do sujeito na cultura de modo geral. Passadas duas grandes guerras que abalaram o mundo de forma brutal, as teorias ditas "pós-estruturalistas", as ciências humanas e a própria arte revolviavam-se em uma noite insone na qual não era mais possível acomodar-se. Alguns, talvez, tenham dormido. Outros, corriam madrugada adentro, na tentativa de resistir ao poder do Estado que exercia um poder opressor e violento em diversos cantos do mundo. Entre todos esses cantos, a América Latina passava por governos ditatoriais. Os eventos traumáticos vividos a partir de todas



essas situações de conflito fizeram eclodir mais e mais narrativas de vidas, gerando um verdadeiro *boom* biográfico e autobiográfico que se manifesta até os dias atuais. As tecnologias evoluíram a ponto de querer saber não somente quem somos, mas o que estamos pensando, o que vamos desejar no próximo minuto.

Frente a isso, questiono a respeito das costuras de sentido possíveis, hoje, para além daquelas já programadas e disputadas pelas novas ferramentas da tecnologia, quais as estratégias de criação de si e de relações consigo e com o outro a arte pode, ainda, nos proporcionar. Sabendo que a escrita constituiu, em outros tempos, tecnologias que possibilitaram ao sujeito novos modos éticos e estéticos de criação, me interessa pensar o que pode, hoje, a arte e de que forma ela permite que inventemos novas formas de ser, novos mundos interiores, partilhando com o outro o nosso universo.

Para construir essa pesquisa, procurei construir conversas entre os três assuntos que convergem aqui:

- as relações entre **palavra e imagem** na expansão dos meios da arte contemporânea, que são abordadas a partir de artistas modernos e contemporâneos, em estratégias que, a meu ver, constituem modos de subjetivação e de resistência;
- o surgimento de diferentes modos de **narrativas de si e do outro** na cultura de um modo geral, priorizando o diálogo entre as **artes visuais** e a **literatura**;
- as formas pelas quais a escrita pode constituir um modo de arquivamento de si e, por sua vez, o **arquivo** pode ter relações com a **escrita de si**.

Nesses diálogos, a leitura de autoras como Beatriz Sarlo (2007), Leonor Arfuch (2010) e Diana Klinger (2012) me ajuda a pensar relações mais específicas com o campo das artes, principalmente da arte contemporânea, não me pautando em um tipo de prática específico ou em um artista mais expressivo, mas em conjuntos de práticas que, somadas, dão a ver modos de produção da subjetividade e da integração entre o sensível e a ação política dos sujeitos. E ainda, por se tratar de artistas brasileiros bastante expressivos nesse tipo de processo, acabei fazendo relações mais intensas com Hélio Oiticica e Lígia Clark, principalmente por encontrar, em Suely Rolnik (1999, 1996) análises especiais sobre o assunto.

Também procurei pensar quais seriam as aproximações possíveis entre escrita de si e arquivo nas Artes Visuais a partir de autores como Hal Foster (2004); Suely Rolnik,

(2005); Sven Spieker, (2008); Okwui Enwezor (2008); Ruth Rosengarten (2012), Michel Foucault (2004c, 2008) e Paul Veyne (2011).

Dessa forma, no primeiro capítulo, intitulado *Uma poética dos erros, uma metodologia da errância*, considerei importante posicionar o leitor acerca das particularidades dessa tese, que é uma pesquisa teórico-prática. Uma vez que ela parte da minha própria produção, julguei necessário dar vistas ao leitor à “cozinha” da pesquisa, esse ambiente caótico que constitui meu caminho, bem como os tempos e espaços que fui constituindo a partir das relações entre arte e vida, de uma perspectiva que considero generosa e acolhedora, já que a cozinha, especialmente para os mineiros, costuma dizer um grande amigo meu, é o coração da casa. Sintam-se à vontade. A gravura é igualmente uma grande cozinha para muitos gravadores... e a metodologia da errância é sobre a possibilidade de constituir uma cozinha, um laboratório, um *labor* em um espaço não muito confortável, como é o do trânsito. E há, é claro, uma relação fortíssima entre o errar, no sentido de vagar, percorrer uma distância – e errar enquanto parte de um processo criativo, científico ou da aprendizagem: nas brechas onde o erro dá margem ao sabor da descoberta.

A partir disso, construo uma ponte para as relações que estamos explorando aqui e que também dizem respeito à inseparabilidade entre arte e vida. Por isso, no segundo capítulo procurei relacionar os principais temas dessa tese à noção de sujeito, que constitui um problema comum e central na discussão de autoras como Beatriz Sarlo (2007), Leonor Arfuch (2010) e Diana Klinger (2012), que estão pensando acerca da emergência das narrativas de si e do outro hoje. Como essa emergência se faz possível após a crítica pós-estruturalista? Se o sujeito – e por extensão, o autor – morrem no pensamento do século XX, como é possível conjecturar um retorno do sujeito e, mais ainda, de um autor que, agora, quer falar de si?

A discussão é tecida no cruzamento entre as leituras de Beatriz Sarlo (2007), Leonor Arfuch (2010) e Diana Klinger (2012), de Michel Foucault e de Roland Barthes, autores de textos como *A morte do Autor* (BARTHES, 1970) e *O que é um autor?* (FOUCAULT, 1992). Juntamente com artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, dentre outros, verifico o pulso do autor e suas condições de ressurreição, uma vez que não é possível fazer arte se o autor está morto. Minha argumentação vai na direção não de uma morte, mas de um reavivamento de sua potência e capacidade de agir no mundo.

Mas se o autor não morreu e está ainda mais vivo, quais são as formas de escrita de si das quais ele pode fazer uso para criar a si mesmo? Ele pode se montar com pedaços do mundo, fragmentos de si e de seu cotidiano? Essa é a minha aposta quando investigo as relações entre a escrita de si e o arquivo.

O terceiro capítulo parte das considerações teóricas do capítulo 2 para criar pontos de discussão entre escrita, imagem e arquivo. É no aprofundamento da noção de intermídia, a partir de autores como Dick Higgins (2012), Claus Clüver (2008), Leo Hoeck (2006) e Márcia Arbex (2006) que se torna possível tecer as análises de obras intermediárias, nas quais convergem escrita, imagem e arquivo. Essas análises não se esgotam na ideia de intermedialidade, ao contrário, esse conceito passa a ser compreendido como uma chave de leitura para acessar a complexidade de trabalhos produzidos entre mídias e, a partir disso, navegar em uma investigação pelos meandros dos meus arquivos e de outros artistas, perscrutando as formas de arquivamento de si possíveis a partir dessas poéticas híbridas. Nesse sentido, compreendo a escrita de si como uma forma de arquivamento de si, a partir da leitura de *Arquivar a própria vida*, de Philippe Artières (1998).

O quarto capítulo trata de escrita, viagem e arquivo. E como o deslocamento pode ser um “lugar” de construção de si. Porque vou ao outro, no sentido de me deslocar ao desconhecido (que pode ser um lugar, uma outra pessoa), pergunto-me em que medida isso me torna capaz de fazer-me outro para mim mesmo. Construo essa argumentação a partir de autores como Michel Foucault (2006), José Saramago (1997) e Michel Onfray (2009) e também a partir da poética de artistas como Adriana Calcanhotto, Rosana Paulino e Leila Danziger. A partir da análise de trabalhos que se produzem no trânsito, em especial, livros de diversas artistas, majoritariamente mulheres, construo inventários investigativos que coloco em diálogos com meus próprios trabalhos, na condição de artista errante.

Noções como errância, viagem, nomadismo e deslocamento são pensadas enquanto lugares de subjetivação a partir dos cruzamentos entre discussões tecidas por Michel Foucault (2006) e Gilles Deleuze (1988). Em seu livro *A Hermenêutica do Sujeito* (2006), Foucault discorre sobre os processos de subjetivação na Antiguidade Clássica a partir da metáfora da navegação. Deleuze (1988) comenta as ideias de de Foucault a respeito da noção de dobra, esboçada em algumas passagens de seu trabalho e se torna

co-criador desse conceito, contribuindo para que possamos compreender a viagem (metafórica ou literal) enquanto uma dobra, um espaço de subjetivação.

Por fim, como mencionei anteriormente, a produção visual da tese será, também, objeto de análise e de discussão a respeito dos temas de cada capítulo: ela é o motor desse trabalho e é a partir dela que teço discussões com outras obras, de artistas contemporâneos, produzindo um trabalho que se pergunta sobre as confluências entre palavra, imagem e arquivo enquanto lugares de subjetivação.

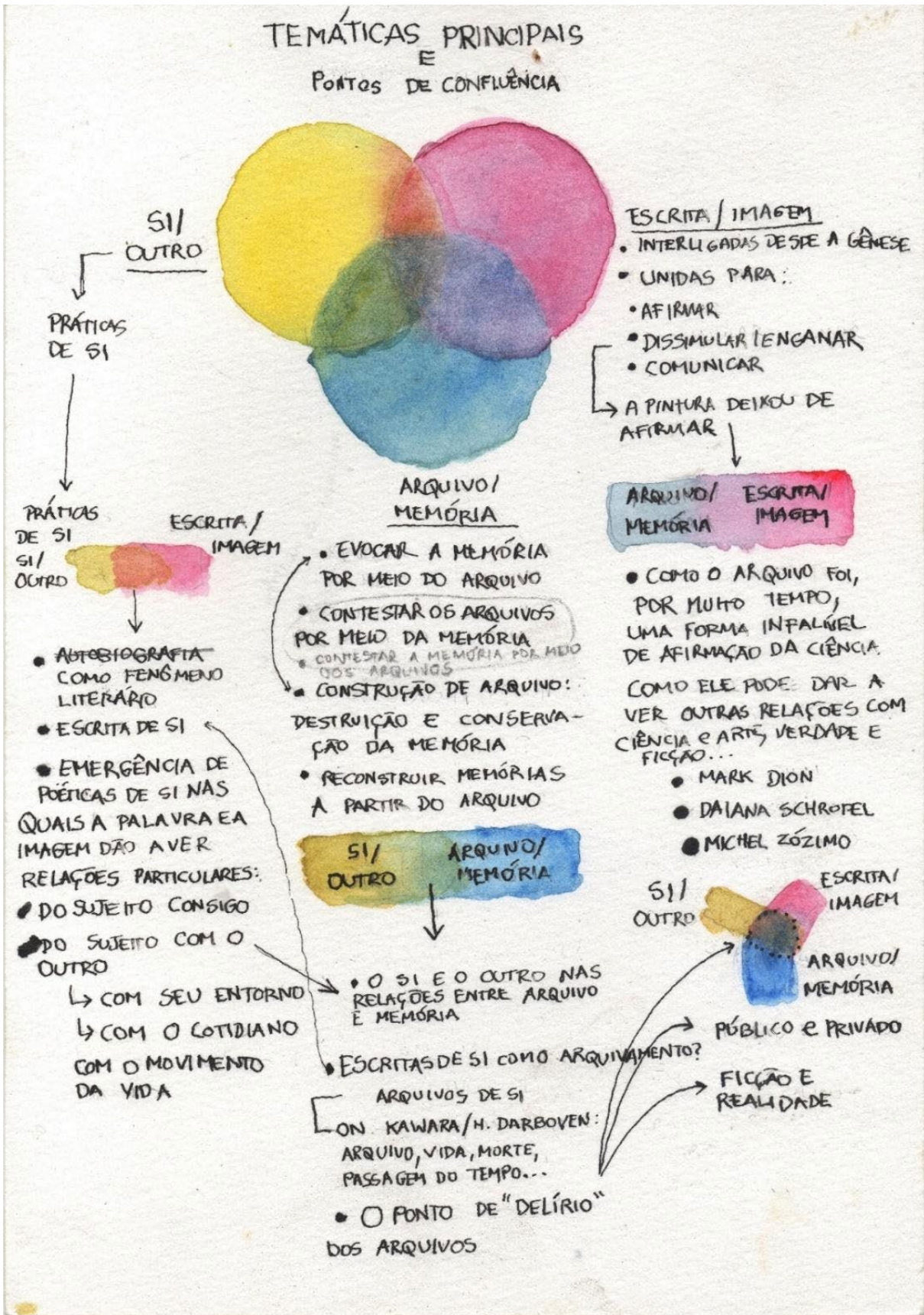


Fig. 3 - Diagrama. Aquarela e nanquin sobre papel. Taila Idzi, 2020. Fonte: Arquivo pessoal.



# Capítulo 1

## Uma poética dos erros, uma metodologia da errância



Fig. 4 - Composição a partir de arquivos. Colagem digital. Taila Idzi, 2023. Fonte: Arquivo pessoal

Essa pesquisa se constitui de diferentes atravessamentos espaço-temporais que me fazem remontar minha história, procurando constituir uma escrita de si em diálogo com outras produções contemporâneas e autores que se dedicaram à escrita de si e à prática de diversos artistas junto ao arquivo. Para isso, uso de práticas tão diversas como gravura em metal, fotografia, vídeo, desenhos e pinturas em aquarela e pastel seco, escrita de diários, poemas e pequenas crônicas cotidianas, além da coleta de objetos no caminho.

O objetivo deste capítulo é apresentar a metodologia pela qual se dão essas tessituras. Para tanto, cabe apresentar um breve percurso por meio do qual constituiu essa tese, tendo como fio condutor o conceito de errância. Ao buscar os significados da palavra errância e seu campo semântico, encontrei companhia de outros que já vêm fazendo isso há muito mais tempo na arte e na literatura. Apenas para começo de conversa, poderíamos citar James Joyce e Bertolt Brecht – duas figuras que constituíram, de certa forma, sua literatura, sua arte, seu pensamento em constante errância.

Autoras como Ana Cláudia Soares e Angélica Bastos (2016) se debruçam sobre o sentido da errância para além de seu atrelamento à psicopatologia – muito presente na literatura alienista francesa, sobretudo no século XIX. Ao fazer isso, apostam no sentido positivo de errância, então atrelado à invenção ou ao que é possível fazer – na condição de errante –, diante do mal-estar da vida. Etimologicamente, as autoras encontram ambiguidades, tendo a errância "tanto o sentido de equivocar-se, cometer erro, extraviar-se, quanto o de caminhar, progredir, avançar." (SOARES e BASTOS, 2016, p. 359).

Pesquisando a relação entre errância e arte na literatura de James Joyce, as autoras afirmam que sua posição de vagabundo, aquele que vaga, o leva tanto a sair de sua terra natal, Dublin, quanto a "inventar um lugar para si a ponto de sua obra ser tema de vários e exaustivos estudos pelo mundo" (SOARES e BASTOS, 2016, p. 455). A vida do escritor é marcada por um movimento constante entre cidades como Paris, Roma e Zurique, e também pela precariedade material que caracteriza aqueles que vagam. O autor rejeita ideias como lar ou igreja, para ele sistemas demasiadamente prescritivos sobre os modos de vida.

Mais do que isso, a escolha pelo autoexílio e pelo vaguear entre diferentes capitais aponta para a necessidade do escritor de confrontar-se com culturas e

linguagens diferentes, e é nesse movimento que Joyce cria, para si, uma linguagem particular. A ponto de ser necessário, como ele mesmo diz, estar na posição de exílio para compreender sua obra. Nas palavras das autoras, (2016, p. 458) "A leitura da obra de Joyce demanda que se suporte certo estranhamento, um desprendimento do que é puramente familiar, e aceitar se perder pelos labirintos da linguagem."

Enquanto isso, para Bertolt Brecht, o que o leva a constituir uma poética da errância é a condição de exilado – inevitável posição daqueles que, após a emergência do Terceiro Reich, perderam um lugar seguro para o pensamento e para a vida intelectual na Alemanha. Isto acontece de modo semelhante com a emergência do fascismo na Itália e nas constantes perseguições às minorias em outros países da Europa, vivendo-se, como escreve Georges Didi- Huberman (2017, p. 17):

sempre na iminência de fechar bagagens, partir para outro lugar: não fazer nada que pese ou imobilize demais, reduzir os formatos e os tempos de escritura, suavizar os conjuntos, assumir a posição desterritorializada de uma poesia na guerra ou de uma "poesia de guerra".

É, portanto, distante, apartado de sua terra, que Brecht toma posição diante das imagens da guerra, semelhante a um pintor, nos escreve Didi-Huberman, que se afasta do quadro para ter uma noção geral da composição. Trata-se de uma posição muito particular e que compõe sua poética e sua metodologia de trabalho. Como os dadaístas frente aos horrores da Primeira Guerra, Brecht também faz uso da tesoura e da cola, decompondo, à sua maneira, as notícias dos jornais. O dramaturgo acompanha as notícias da guerra com seu olhar sensível, percebendo nas imagens pelo menos duas verdades. É dessa forma que ele compõe espécies de "diário(s) do pensamento" (HUBERMAN, 2017, p. 24), nos quais ele se situa entre os acontecimentos e a maneira como os percebe. A fotografia de um soldado americano diante do corpo de um soldado japonês, por ele morto, é descrita por Brecht <sup>3</sup>com quatro versos:

Se havia avermelhado de sangue uma praia  
Que não pertencia a nenhum dos dois  
Se viram forçados, dizem, a se matar assim.  
Seja, seja. Mas ainda se pergunta: por quem?

---

<sup>3</sup> Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 47. In: DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 36



Na errância, o procedimento de remontagem e recomposição do conteúdo jornalístico soma-se a uma poesia breve, uma poesia da urgência, mas nem por isso pouco refinada. A tesoura de Brecht corta e dá estrutura a versos com os quais o escritor cria uma poética e uma “política do presente”. (HUBERMAN, 2017, p. 36).

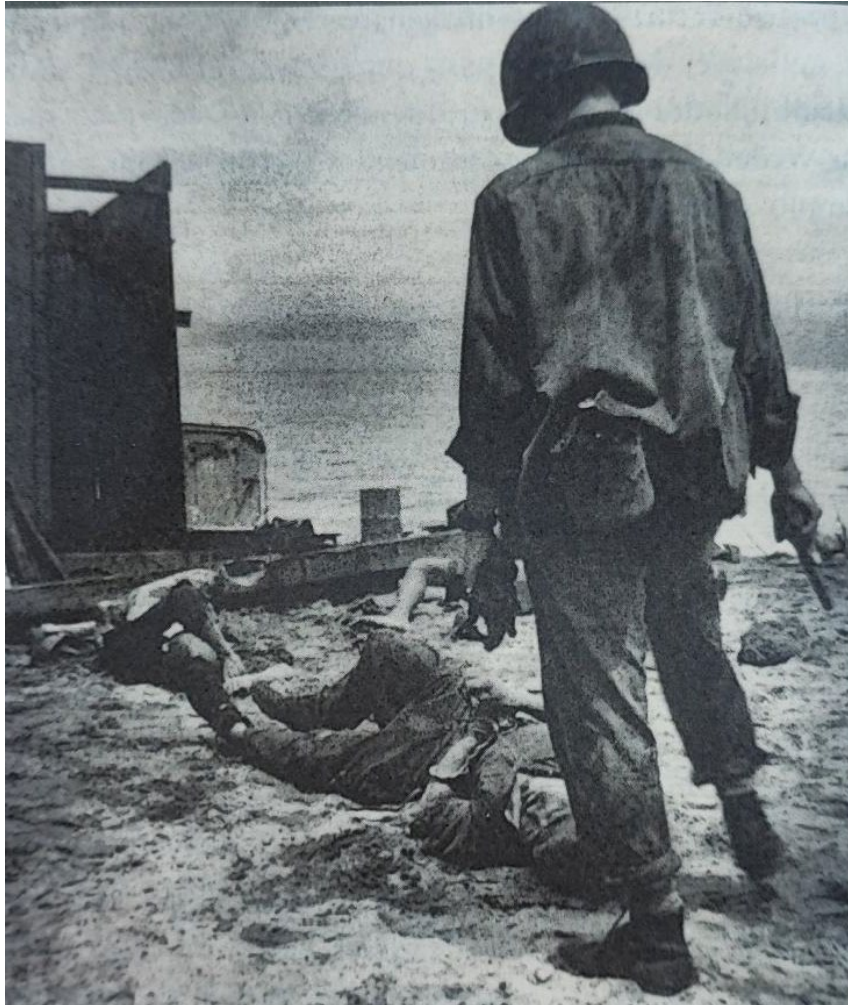


Fig. 5 - Kriegsfibel, prancha 47: "Soldado americano diante de um soldado japonês morrendo, que ele acaba de ser obrigado a abater. O japonês, oculto atrás da barca, atirava sobre as tropas americanas." Bertolt Brecht, 1955. Fonte: HUBERMAN, 2017.

No trabalho de Joyce e Brecht, é possível perceber a fusão entre arte e vida. Para Joyce, é somente no exílio que se pode dar origem a uma nova linguagem; para Brecht, há a composição de uma metodologia que lhe permite produzir arte e pensamento considerando a lógica inerente à posição de exilado. Os modos de vida e de trabalho desses dois autores me servem de alavancas para pensar o modo pelo qual minha

própria errância constitui uma metodologia nessa tese.

Não se trata, em meu caso, de um exílio, mas de um constante movimento que me imponho no objetivo de seguir produzindo arte e pensamento enquanto professora, pesquisadora e artista, naquilo em que essas práticas se afirmam ou tensionam umas às outras. É sobre esse movimento entre tempos, espaços e práticas diversas que pretendo tratar nesse capítulo, pensando o amplo sentido da palavra errância e suas variáveis, de que tratam Soares e Bastos (2016).

### **1.1 Constituir-se sujeito da errância: artista, pesquisadora, professora**

– Que horas que é teu voo? – Eu ouço e me surpreendo com a pergunta:  
– Ah, eu voo?

Quando estou com os meninos e meninas, também voo:

– Sora, de que signo tu é?

– Sou de Câncer.

– Ué, não é de Peixes?! – Pergunta, surpreso, o menino. Ele me imita, gesticulando diante do quadro da sala de aula:

– Então, pessoal, a arte moderna... Olha aquela borboleta ali!

Mais um momento eu me dou conta de que eu voo e de que é possível e necessário conjugar mais vezes o verbo voar na primeira pessoa.

(Diários de voos, fragmentos.)

Nesses breves fragmentos, a errância pode referir, em primeira análise, ao movimento que fiz de me deslocar semanalmente entre Porto Alegre-RS e Belo Horizonte-MG entre os anos de 2018 e 2019. Ou, ainda, aos movimentos que faço no exercício de uma profissão híbrida e complexa, que é ser pesquisadora, artista e professora de artes atuante na Educação Básica, me deslocando entre a pesquisa, fazer artístico e sala de aula. A primeira parte dessa análise dos meus processos não poderia deixar de passar pelo exercício de subjetivação que é pensar sobre as diferentes práticas que desenvolvo como profissional e que se tensionam e se afirmam mutuamente. Faço isso acompanhada de algumas reflexões de colegas, também professores, pesquisadores e artistas, que me ajudam a firmar o solo movediço e por vezes traiçoeiro no qual essas funções confluem e também prospectar os horizontes que tornaram esse trabalho possível enquanto escrita de si.

Percorrendo a palavra errância, eventualmente tropeçamos na palavra erro,

como um engano, um obstáculo que se interpõe no percurso. É dentro dessa lógica que trago, como elemento problematizador, o trabalho de um colega de formação e de profissão, Felipe Caldas (2010), que nos pergunta já no título do artigo de mesmo nome: *Professor – Pesquisador – Artista: uma profissão ou um terrível engano?*. Compartilho em parte de sua afirmação quando ele diz que “O binômio professor – pesquisador deve virar para o professor de Educação Artística um trinômio Professor - Pesquisador – Artista” (p. 8), compreendendo que isso é o que idealmente deveria acontecer conosco, professores de Artes: deveríamos nos manter apaixonados pelo que fazemos, seguir em movimento no que diz respeito à prática artística e seguir investigando os problemas do campo da Arte e também da Educação com os alunos. Contudo, considero a importância da seguinte questão, também trazida por Caldas: “Com que tempo este professor também será artista? Como alguém que trabalha quarenta horas semanais teria tempo de ser artista e pesquisador?” (p. 8). Seria esse o terrível engano, o de esperar que um trabalhador já precarizado – o professor no Brasil – ainda mantivesse uma prática artística? Trata-se de uma problemática que me acompanha desde a graduação, quando meus professores lamentavam quando sabiam que um aluno cuja produção era apreciada estava na licenciatura, trabalhando como mediador em museu ou como professor em uma escola.

De fato, manter uma produção, bem como manter vivo o ímpeto que nos faz pesquisadores, é realmente um desafio profissional que pode em muitos casos, talvez na maioria deles, ser considerado uma utopia. E talvez essa seja uma utopia compartilhada. Ao me inscrever no doutorado, meu objetivo era manter viva e pulsante a minha criação artística, amarrada à pesquisa de questões que emergiam entre a poesia do cotidiano e a criação de um arquivo pessoal composto de palavras, imagens e também de objetos, procurando responder se isso poderia ser uma escrita de si. E ao nomear esse projeto *Quero ter tempo para rever as coisas que tenho*, meu objetivo era, se não havia tempo, *fazer* o tempo, abrir as fendas espaço-temporais com as mãos, escavar até encontrar tempo. Tratava-se de uma questão urgente.

Contudo, no momento em que eu soube da minha aprovação, eu também soube que as bolsas só viriam nos semestres a seguir. Estando muito bem empregada em duas escolas, não seria possível eu me mudar para Belo Horizonte, a menos que encontrasse um emprego por lá. Eu largaria dois empregos e minha subsistência não seria possível.

O que fazer nessas condições? Criar as condições de vida e trabalho, prospectar rumos e possibilidades, fazer do erro, da utopia ou do meu engano uma possibilidade de criação.

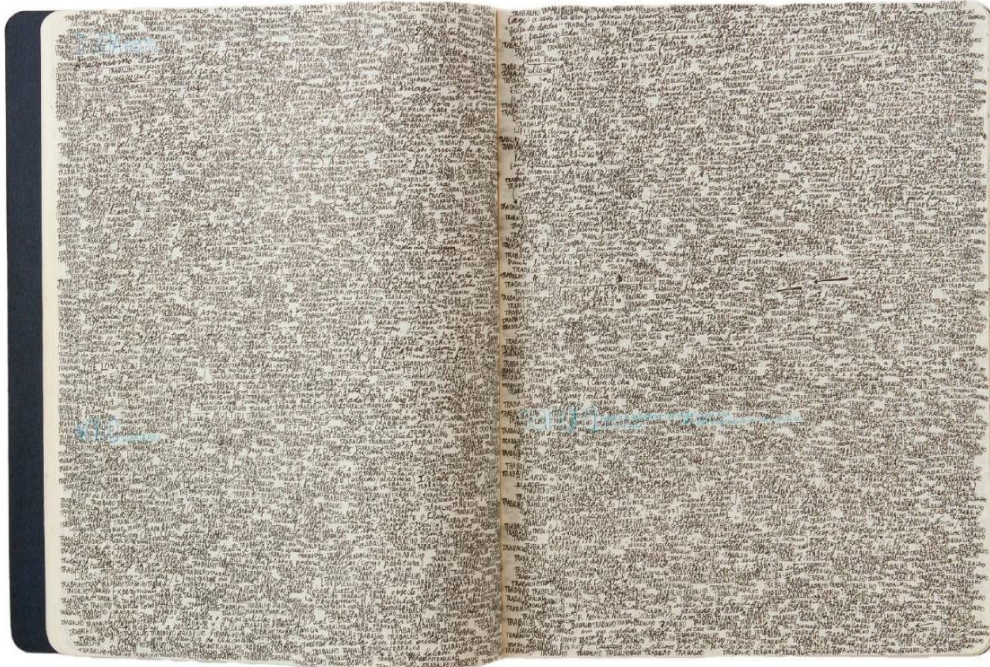


Fig. 6 - O trabalho do trabalho. Caneta hidrográfica permanente sobre caderno, 25 × 38 cm (aberto). Richard John, 2004–2018. Fonte: JOHN, 2019.

Nesse processo, o *Trabalho do Trabalho* (2004-2018), desenvolvido pelo artista Richard John, que também é professor, me fez perceber que eu não estava sozinha nesse lugar. Trata-se de um caderno de anotações de aula onde ele escreve, nos espaços entre essas anotações e nos tempos livres, a palavra TRABALHO, sempre em letras maiúsculas. Sinto-me conectada com essa proposta na justa medida em que ela tenta, de alguma maneira, conectar, ou não, esses tempos de trabalho aparentemente discrepantes: o artista deve buscar um trabalho para se autossubsidiar. Parafraseando Marcel Duchamp, ele se pergunta: se a arte e a vida estão cada vez mais próximas, não deveríamos considerar trabalho tudo aquilo que o artista faz?

Vejo este como o espaço ínfimo de tempo, a gerar a própria condição do trabalho. Tento ver uma distância liminar entre meu trabalho artístico e meu trabalho assalariado. Este é meu desafio: encontrar brechas, tanto temporais como mentais. O trabalho acontece na proximidade com a vida e meu cotidiano, não há interposição significativa entre minha vida diária e o diário escrito que mantenho como trabalho “de arte”. (JOHN, 2019, p. 143).

No tempo – o intervalo entre um trabalho e outro – e no espaço entre uma anotação de aula e outra, a palavra trabalho preenche uma página inteira. Assim, as anotações das aulas vão se perdendo em meio a uma escrita repetitiva que acaba por esvaziar o próprio sentido da palavra trabalho, remetendo aos processos de burocratização da vida, do trabalho e até mesmo da arte:

O preenchimento é uma compulsão, que pode ter um caráter destrutivo, quando não ordenada conscientemente. Sofremos todos de *horror vacui*, nos distanciamos de todas as formas de conscientização, saúde, sanidade e silêncio. Somos voluntários do controle panóptico, e este não se limita a câmeras de vigilância. De alguma forma, é preciso encontrar uma saída para esta espiral negativa. A consciência de cada gesto talvez seja esta saída. (JOHN, 2019, p. 152)

De uma forma simples, esse trabalho diz muito sobre a constituição identitária de um artista-professor-pesquisador e também sobre o desafio que eu enfrentava no momento, trabalhando em dois empregos e me organizando para ir e voltar semanalmente de Porto Alegre a Belo Horizonte. Era preciso, portanto, organizar os tempos e espaços de produção no próprio trânsito, que se oferecia como uma suspensão do cotidiano. Era nesse tempo-espaço do trânsito que eu colocava as minhas leituras em dia e costurava os fragmentos do meu dia em um diário que mantinha, a partir de fotografias, vídeos e também relatos. A fala de Richard John sobre a consciência do gesto como saída para os dispositivos de vigilância contemporâneos reverberou em mim na forma da constituição dessa escrita de diários: uma escrita que se compunha no trânsito e que me fazia voltar a atenção para esse presente que é o do voo, mas também para as costuras de diferentes momentos da vida, que iam se costurando a partir desse gesto. Uma escrita de si como gesto de resistência à burocratização do trabalho no dia-a-dia do professor, do artista, do pesquisador. Uma escrita para colar os pedaços de mim.

A rotina de viagens que engendrei entre Porto Alegre e Belo Horizonte se organizou a partir de uma conversa com meu companheiro, Elias. Ele me perguntou o quão grande era a minha vontade de fazer esse doutorado. E me sugeriu ir e voltar toda semana. Fomos ver o preço disso e organizamos tabelas de gastos e dos voos que existiam nos horários em que eu saía de um dos meus trabalhos, para voltar no dia seguinte, após as aulas. Parecia absurdo: trabalhar 60 horas semanais em duas

instituições diferentes e ainda viajar toda a semana cruzando alguns estados brasileiros. Parecia, mas eu soube por outras colegas de uma professora gaúcha que já havia feito isso, Kênia Werner, doutora em música pela UFMG. Possível era e alguém já tinha passado por isso. Era exaustivo, era. Mas Kênia, uma mulher apaixonada pelos mineiros e por Minas, me deu forças para acreditar que eu estava no caminho certo: não haveria arrependimentos, valeria a pena cada viagem que eu fizesse.

Enquanto eu me compunha na errância e pensava minhas trajetórias profissionais, pude contemplar e me deixar afetar pelo trabalho de uma amiga e colega, Marina Jerusalinsky, que terminava o mestrado em artes na UERJ com *Vaga-se: as políticas da inutilidade da arte e o trabalho na sociedade neoliberal* (2018). Após ter ficado por algum tempo desempregada, Jerusalinsky, que também é arte-educadora, pôs-se a pensar sobre sua condição e também sobre as ideias senso-comum do artista como alguém que não trabalha, ou que se dedica ao ócio. Foi então que ela substituiu aquilo que poderia ser um vazio, que é não trabalhar, não ter um emprego, pela sistemática inventiva e irônica que chamou de *não trabalho*.

Procurando se colocar dentro das lógicas convencionais mais atuais do mundo do trabalho, a artista contratou uma profissional de recursos humanos para selecionar pessoas que seriam contratadas para não trabalhar junto com ela. Também foi necessário anunciar as vagas. Para tanto, ela elaborou a seguinte peça gráfica:





Fig. 7 - Versão final do anúncio. Marina Jerusalinsky, 2018. Fonte: JERUSALINSKY, 2018.

Com os dizeres “contrata-se para experiência de um dia”, o que a artista queria era não dar a entender que estaria oferecendo um emprego estável, mas um trabalho de apenas um dia. Com “vagas com diversas possibilidades de atuação”, tinha a intenção de que as pessoas lhe propusessem o que, para elas, era entendido como um não trabalho. E quanto a “flexibilidade de horário e justa remuneração”, dizia respeito ao tempo que elas consideravam justo ‘não trabalhar’ pelo valor de R\$ 50,00, o que poderia compreender entre 1 segundo e 24 horas. Uma pessoa considerada qualificada para essa função seria alguém sem trabalho.

Ao todo, foram contratadas 15 pessoas, e escolhidos diversos locais de não-trabalho. As pessoas contratadas tinham entre 18 e 60 anos e provinham de diversas profissões e classes sociais. A grande maioria eram mulheres, sendo 13 para apenas 2 homens:

Uma mulher tinha um bebê e ela queria que eu cuidasse do bebê dela enquanto ela dormia, tinha uma menina que me propôs andar de skate, tinha muita coisa ligada ao lazer. [...] teve uma mulher jovem, ela simplesmente queria conversar sobre essa situação de estar sem trabalho, com outra a gente ficou deambulando pelo centro de

São Paulo... (JERUSALINSKY, 2019)

Na análise da artista, essas ações foram uma forma de reescrever a si mesma reelaborando uma situação da sua vida a partir de uma vivência que incluía o outro. Com relação ao registro desse trabalho, foram elaborados contrato de não trabalho e fichas-ponto, denominadas contrapontos. As fichas, azuis como as que se usava antigamente, continham o nome da contratante e dos contratados, o horário e local em que não se trabalhou. Continham também algumas observações poéticas, escritas ou por ela ou pelos contratados, tendo autoria mista. Ao optar por trabalhar somente com o texto, sem imagens, Jerusalinsky acabou levando o registro para o lado da fabulação. Nessa perspectiva, a narrativa criada não dá ao leitor nenhuma garantia de que os fatos nela presente aconteceram mesmo.

A errância, no trabalho de Jerusalinsky, diz respeito às deambulações da artista pela cidade de São Paulo, juntamente com seus não-trabalhadores. Mas também nos coloca a pensar na sociedade neoliberal, para a qual a vida deve ser útil, como se vivêssemos para pagar impostos e ser um 'contribuinte' frente a um Estado e a uma organização de sociedade baseada em uma ideia de utilidade bastante discutida por Ailton Krenak (2020, s/p):

Por que insistimos em transformar a vida em uma coisa útil? Nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência. (...) Eu tenho insistido com as pessoas, seja na minha aldeia, seja em qualquer lugar, que sobreviver já é uma negociação em torno da vida, que é um dom maravilhoso e não pode ser reduzido.

Nesse sentido, o erro não seria o *não-trabalho* – que surge como poética da resistência – mas as lógicas que precisamos montar para viver em uma grande cidade, seja em uma magalópole como São Paulo ou mesmo em uma metrópole pequena como Porto Alegre. Ou para seguir trabalhando como artistas. Outro trabalho que discute essas inversões de valores e que encontrei em minhas incursões pelos corredores da EBA/UFMG, em meu primeiro semestre do doutorado, foi *Alforria*, de Sérgio Martins. Em 2017 o artista se juntou às sessenta milhões de pessoas que ficaram inadimplentes no Brasil. Uma forma de “denunciar a forma como as instituições financeiras lidam com a questão econômica, principalmente em tempos de crise” (MARTINS, 2018, s/p.) foi organizando uma performance na qual ele se juntava aos vendedores e compradores de



ouro, na Praça Sete, em Belo Horizonte, vestindo um cartaz e distribuindo panfletos nos quais anunciava a venda do seu rim. Em letras menores, os panfletos também anunciavam: “ACEITO PROPOSTAS PARA O CORAÇÃO”.



Fig. 8 - Alforria. Performance na Praça Sete, em Belo Horizonte. Sérgio Martins, 2017. Fonte: material de divulgação distribuído pelo artista.

Durante aquele semestre, com as passagens parceladas no cartão de crédito, eu me identifiquei com o trabalho do artista. Entretanto, reconheço que por mais que meu esforço para cursar o doutorado fosse grande, mantendo dois trabalhos e viajando semanalmente, “vender um rim” para estudar seria, ainda assim, um grande privilégio se comparado à situação de muitas pessoas que, como denunciava Martins, estavam inadimplentes por vários motivos, sendo um deles a necessidade de garantir sua subsistência.

Retorno à questão de Caldas (2010, p. 8): “Com que tempo este professor também será artista?”. Esse desafio, inerente à subsistência do artista-professor, é questionado de forma provocativa, usando o recurso da ironia, ainda em 1977, por Ivald Granato, com o panfleto *Adote o artista não deixe ele virar professor*. Entre tantas discussões que ele suscita, poderíamos falar de seu contexto de criação, o Brasil do período da ditadura militar, no qual tanto o professor quanto o artista eram figuras

perseguidas em sua liberdade de expressão no exercício das suas funções. Ou, ainda, a respeito da burocratização da arte face à necessidade de existir, resistir, sobreviver dentro de um sistema ou mercado de arte. Vale lembrar outros artistas de sua geração e pertencentes ao mesmo grupo, Hélio Oiticica e Lygia Clark, cujos trabalhos tanto afirmaram o corpo e os sentidos em um Brasil assolado pela burocratização da vida na ditadura militar.



Fig. 9 - Panfleto. Ivald Granato, 1977. Fonte: RACHEL, 2013.

Utilizando como chave de leitura a obra de Ivald Granato, Denise Pereira Rachel (2013) reflete sobre a dicotomia romântica e senso comum entre o artista, um sujeito *outsider*, revolucionário, livre, “movido pela inspiração” (p. 11) e o professor, visto como alguém “preocupado com a manutenção do *status quo*” (p. 11) e preocupado em enquadrar os sujeitos em regras pré-estabelecidas. Sob esse ponto de vista, talvez fosse melhor ser artista do que ser professor. Entretanto, ela aposta na figura do professor-performer, por meio da qual ela problematiza o papel do artista dentro da escola, procurando pensá-lo como um possível entremeio entre essas dicotomias.

Sem deixar de considerar as cisões que separam essa atitude que é esperada de um professor como regulador dos corpos e a prática da performance dentro da escola,

que pode gerar alguns conflitos, ela propõe que nos desafiemos a

conceber uma parceria não hierárquica. Assim, seria possível propor o processo pedagógico como um acompanhamento, lado a lado, dar as mãos durante a caminhada não para direcionar o trajeto, mas para aproximar, unir forças, potencializar o mergulho no espaço caótico de invenção. (RACHEL, p. 128).

Do ponto de vista do conceito de errância, aqui dinamizado, se faz presente a ideia de um percurso a ser trilhado juntos, lado a lado, no qual ocorre uma afirmação das potências e mergulho no conjunto na criação. Nessa perspectiva, a escola pode vir a ser um dos tantos lugares onde a criação é possível, e os alunos são interlocutores, propositores, participantes de ações, mais do que aquele lugar onde morre a produção do artista. Talvez a escola não deixe tão cedo a ser o lugar do regramento dos corpos. Mas há arte e artistas na escola. Há momentos de respiro, de delicadeza, distantes de qualquer reconhecimento profissional, é verdade. Mas que nos fazem chegar em casa fruindo um momento de poesia.

Quanto ao papel do artista na escola, uma instituição burocrática, como qualquer instituição, talvez estejamos ali para romper com essa estrutura, encontrar brechas, uma vez que não é possível viver sem inventar, sem se re-inventar, para não se deixar engolir pela estrutura burocrática, não se deixar morrer, burocratizar. Talvez seja a questão de abraçar o paradoxo: burocratizar para desburocratizar, para não deixar de seguir com processos artísticos e de pesquisa, sentir a urgência de fazer arte, sentir a urgência de produzir pensamento. Estar na instituição porque as instituições precisam estar vivas. Ser professora para libertar os corpos. Abrir espaço para o corpo, para a arte e para o pensamento. Afirmar, todos os dias, o próprio trabalho, trabalhando. Montar-se, afirmar-se na presença do outro. Partilhar um desejo comum: não se deixar morrer, não se deixar burocratizar.

Nesse breve exercício de subjetivação, expus um inventário afetivo que me compõe enquanto sujeito da errância: artista, pesquisadora, professora de escola pública, brasileira. As peças desse mosaico afetivo com o qual eu me componho para as minhas elaborações nessa tese são obras que ajudam a pensar os diferentes papéis sociais que exerço e que abraço na sua complexidade e na difícil tarefa que é fazer essa costura. Assim como Brecht, lancei mão de recortes de palavras e imagens – no meu caso, de artistas que remetem a esse universo da precariedade do *artistar* no Brasil,

perpassando a condição do professor (ou pesquisador) como forma de subsistência – para a composição da minha própria poética.

## 1.2 Constituir uma poética do trânsito

Nômade quer dizer sem pouso  
 Nômade é quando a casa é o corpo  
 E é onde te recebo  
 E é o que te entrego  
 E sou tudo o que carrego amanhã cedo  
 E é onde te recebo  
 E é o que te entrego  
 E sou tudo o que carrego amanhecendo

Não levo nada  
 Não guardo grana  
 Não visto a fama  
 O quanto posso  
 De vez em quando tenho no bolso a chave do quarto do hotel passado  
 Não tem o que não dê trabalho

Poeira de estrelas  
 Neblina fina  
 Matéria escura  
 Eu mesmo traço  
 Não tem o que não dê trabalho

Nômade quer dizer sem porto  
 Nômade é quando a casa é o corpo  
 Que é onde te recebo  
 E é o que te entrego  
 E sou tudo o que carrego amanhã cedo  
 E é onde te recebo  
 E é o que te entrego  
 E sou tudo o que carrego amanhecendo

Não levo nada  
 Não guardo grana  
 Não visto a fama  
 O quanto posso  
 De vez em quando tenho no bolso a chave do quarto do hotel passado  
 Não tem o que não dê trabalho

Poeira de estrelas  
 Neblina fina  
 Matéria escura  
 Eu mesmo traço  
 Não tem o que não dê trabalho (CALCANHOTTO, 2023).

“Nômade quer dizer sem pouso”, canta Adriana Calcanhotto na música *Nômade*, que integra o álbum intitulado *Errante* (2023). Segundo a cantora e compositora, o

álbum foi composto como resposta ao seu álbum anterior, gravado durante a pandemia da Covid-19 e que tematizava a situação vivida por ela e por tantas pessoas ao redor do mundo, que é a de estar isolada em casa para não espalhar uma doença altamente letal e ainda desconhecida:

essa ideia de errância, da itinerância, a vida nômade (...), esse gosto por isso, ficou mais claro para mim quando eu precisei ficar isolada, confinada involuntariamente. (...) Eu me entendi como uma alma nômade (...) grande parte do tempo eu pensava: “o que que eu tô fazendo aqui (...) se o meu normal é essa hora estar dentro de um avião, estar numa fila ou estar perdendo uma conexão ou estar indo para Tóquio e a minha mala foi para Buenos Aires!. (...) Eu comecei a sentir falta até dos perrengues da vida na estrada que é uma coisa de que não importa a chegada, o estar em movimento é o que é o importante.” (CALCANHOTTO, 2023-c).

*Errante* tematiza uma vida que se passa entre a domesticidade, a coabitação e a errância, passando também por questões identitárias que constituem essa mulher errante, que faz música e está sempre na estrada. O material de divulgação do álbum traz diversas imagens de passaportes da cantora e compositora, em diferentes momentos da sua vida. Alguns de seus clipes iniciam com a sobreposição de imagens de carimbos de passaportes. Há momentos em que Calcanhotto está na estrada, em uma praia, em vias de errar pelo mundo. Em outros, evoca tanto a presença quanto a ausência do outro no ambiente doméstico, em videoclipes que se passam em um jardim, em um quarto, em uma cozinha, fazendo uma mala ou em versos como:

Mentira  
 Você não foi embora  
 Lá fora é dia  
 Cá dentro o relento  
 Mentira  
**Suas camisetas seguem nas gavetas**  
**As Havaianas pretas no corredor** (CALCANHOTTO, 2023-b, grifos meus).

*Nômade* é a última música do álbum e foi composta em viagem com Gilberto Gil, à bordo do ônibus que pertence ao artista e que é uma espécie de casa sobre rodas, tendo sido composta exatamente nessas circunstâncias: "no violão, sentada no chão do ônibus, ouvindo a vibração, aí saiu a batida que era aquilo que o ônibus estava fazendo, que eu estava ouvindo a vibração do ônibus." (CALCANHOTTO, 2023-c). Segundo ela, a frase “Não tem o que não dê trabalho” é uma das tantas máximas que Gil costuma dizer de forma muito natural, soam extremamente poéticas.

Já a definição de nômade, que aparece nos dois primeiros versos, surgiu durante o momento em que compunha dentro do ônibus, e fazem referência à obra *A Casa é o Corpo* (1968) de Lygia Clark: uma instalação formada por enorme balão de plástico transparente, cercado por dois compartimentos laterais e um grande labirinto.



Fig. 10 - A casa é o corpo. Parte da exposição Lygia Clark: the abandonment of art, no MoMA, em 2014. Lygia Clark, 1968. Foto de Thomas Griesel. Fonte: The Museum of Modern Art, NY, 2014.

Segundo Maria Alice Milliet (1992), a obra deve ser adentrada pelo corpo, sendo que o participante passa por “compartimentos chamados 'penetração', 'ovulação', 'germinação' e 'expulsão'”, sendo “levado a experienciar sensações táteis, de perda de equilíbrio, de deformação, resgatando a vivência intrauterina”. (MILLIET, 1992, p. 111).

Nesse processo, ocorre uma integração corpo-obra, na qual

A roupa desvestida ou a casa desabitada podem ser apreciadas por suas qualidades formais, mas estão desinvestidas de suas funções básicas: abrigar o homem. Exemplos desse esvair de significados são os 'parangolés' de Oiticica quando tristemente pendurado em galerias ou museus, como almas desencarnadas. Parecem flores murchas donde toda energia vital foi retirada. (MILLIET, 1992, p. 114).

Nessa belíssima comparação com a obra de Oiticica, com as almas desencarnadas e com as flores murchas, Maria Alice Milliet expressa todo o sentido da obra: ser percurso/abrigo para o corpo. E também dá sentido às relações expressas por Adriana Calcanhotto em sua música, ao parafrasear Lygia Clark, citando sua obra ou, ainda, com o próprio álbum *Errante*. A casa, com tudo aquilo que evoca, não tem



nenhum significado sem essa relação finíssima que mantém com o corpo. As Havaianas pretas e as camisetas, como envólucros da amada do eu-lírico na canção *Reticências* (2023), nada seriam se não evocassem a presença e ao mesmo tempo a ausência de alguém. Ao mesmo tempo, o próprio corpo do eu-lírico de Adriana se faz casa, para ele mesmo e para o outro, nos versos de *Nômade*: “E é onde te recebo/ E é o que te entrego/ E sou tudo o que carrego amanhã cedo” (CALCANHOTTO, 2023b).

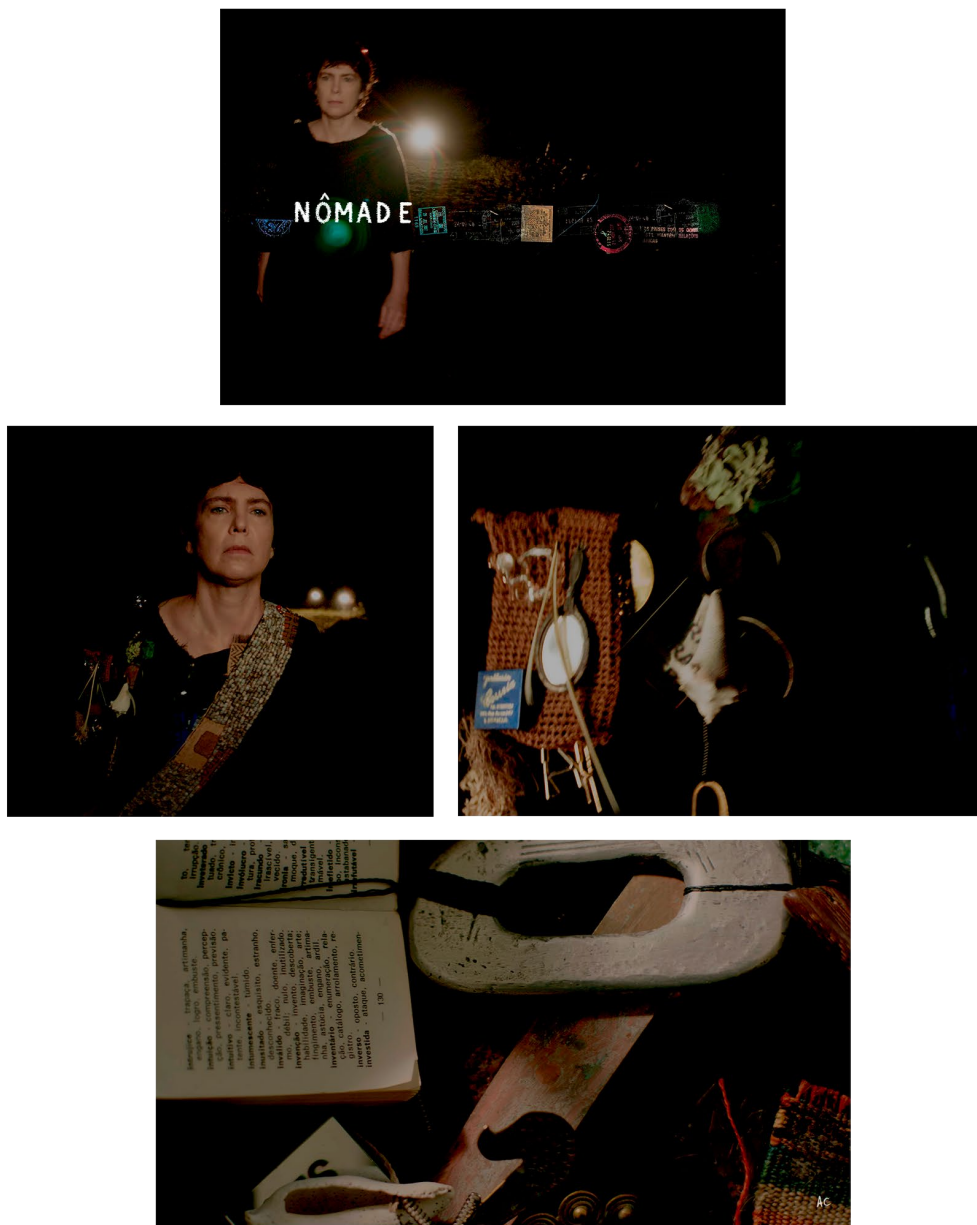


Fig. 11 - Cenas do videoclipe de *Nômade*. Adriana Calcanhoto, 2023. Fonte: CALCANHOTTO, 2023b

Esse mesmo corpo que é casa se transforma em superfície para a criação de uma poética da portabilidade nos videocliques criados para a divulgação do álbum e

especialmente em *Nômade* (2023). Em todos eles a artista veste túnicas pretas ou brancas, quase uma vestimenta ritual, que parece amarrar os sentidos da frase “Não tem o que não dê trabalho”, de Gilberto Gil, lembrando do significado da palavra “trabalho” no contexto das religiões de matriz africana ou em rituais ligados ao espiritismo ou ao uso da Ayahuasca. Há também uma ligação da música com rituais sagrados e de cura, repletos de instrumentos, que me fazem pensar no trabalho do músico como um trabalho espiritual. Em *Nômade* (2023), Calcanhotto caminha por uma estrada, sendo iluminada pela luz de faróis que em alguns momentos evidenciam sua silhueta, recortada na escuridão da noite e, em outros, dão a ver, junto com os recortes da câmera, adereços que vão compondo sua roupa, uma túnica preta que se mescla com a noite. A câmera percorre esses elementos dentro de uma gaveta e, em seguida, na própria roupa da artista.

Falo em portabilidade porque esses pequenos elementos, ora na gaveta, ora na túnica que Adriana veste, parecem carregados de memória, lembrando *souvenirs* comprados em viagens ou mesmo em mercados das pulgas. São conchas, um espelhinho semelhante aos que são usados em oferendas para *Yemanjá*, um envólucro plástico de fotografias 3x4, um broche que é um pedaço de uma trama de palha. Daí se pode extrair inúmeros significados. Um deles nos remete a um ritual religioso com o uso de diferentes materiais simbólicos, como guias, búzios, entre outros. Outro, de forma mais abstrata, a coisas em proporções mais diminutas ou em menores quantidades que um viajante carrega sempre consigo, vendidas em lojas especializadas para camping ou viagem, como pequenos frascos de alimentos ou cosméticos.

Para o dicionário Houaiss, o termo errante é definido como: “1 que erra; erradio, vagabundo, errabundo, multívago. 2 que não tem residência fixa, que vive como **nômade**.” E nômade:

1 que ou o que não tem habitação fixa, que vive permanentemente mudando de lugar, ger. em busca de novas pastagens para o gado, quando se esgota aquela em que estava (diz-se de indivíduo, povo, tribo etc.) [Os nômades não se dedicam à agricultura e freq. não respeitam fronteiras nacionais na sua busca por melhores pastagens.]

2 p.ext. que ou aquele que não tem casa ou não se fixa muito tempo num lugar; vagabundo, vagamundo, **errante**. (ERRANTE, 2023, grifos meus).

Logo, a errância está contida no nomadismo e o nomadismo, na errância,



podendo, em uma primeira análise, ser considerados sinônimos. Entretanto, para além dos termos dicionarizados e de definições pouco precisas, por vezes estanques, essas expressões ganham força quando encarnadas e vividas na obra de uma artista como Adriana Calcanhotto, que nos ajuda a pensá-las no presente. Tal é a sorte de escrever sobre artistas vivos: poder estabelecer pontes de diálogo com nossos contemporâneos. Adriana me ajuda a olhar para meus tempos compositivos, a criar pontes com o tempo que vivi na escrita da tese, me permitindo pensar sobre a questão da composição poética em tempos de pandemia e em tempos de errância, colar minha própria fragmentação.

Essa colagem, no entanto, pode ainda ser pensada para além do princípio do deslocamento literal. Quando Adriana Calcanhotto diz que o isolamento da pandemia a transporta para a estrada, ela está reafirmando a potência das intensidades que também a imobilidade oferece. Calcanhotto nos dá elementos para desconfiar da imobilidade. Será que há somente imobilidade na imobilidade? O que há para além de uma aparente mobilidade?

Quem nos ajuda a adensar essas relações entre as poéticas do deslocamento e do imobilismo é Ana Santos Guerreiro (2012), que nos fala de uma noção de viagem enquanto um corte, uma ruptura:

A possibilidade que a ideia de viagem abre, só de ser pensada, altera a continuidade dos momentos. Por ser um corte, uma ideia de mudança (no nosso ritmo mais ou menos sedentarizado, ocidentalizado), a proposta de viagem é uma alteração, uma mudança mais ou menos temporária de habitat. (p. 283 e 284).

Depois, ao ler o poeta Fernando Pessoa e o filósofo Gilles Deleuze, Guerreiro descreve uma ideia bastante inconventional sobre o deslocamento ou o ato de viajar:

A relação de G. Deleuze com a viagem é a de imobilismo físico, devido, entre outros fatores, a um certo cansaço das viagens incontornáveis relacionadas com a realização de conferências e ainda o que considera ser uma enganosa ruptura. Nessa acepção, o seu território de exploração é o seu espaço interior, em que, na economia da intensidade, se desmultiplica na interioridade do seu imobilismo, só aparente fisicamente (...). (p. 286).

Em entrevista concedida à jornalista Claire Parnet entre os anos de 1988 e 1989<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. [Entrevista concedida a] Claire Parnet no Canal TV Arte, 1994 - 1995.

Deleuze revela não ser muito afeito à ideia de viajar, não no sentido literal. Parnet vê isso como um paradoxo, visto que ele próprio funda o conceito de nomadismo. Entretanto, justamente por isso, ele explica sua relação com o nomadismo por meio do entendimento de que os nômades, na realidade, não viajam, mas se deslocam entre suas próprias terras:

Sim, os nômades sempre me fascinaram, exatamente porque são pessoas que não viajam. Quem viaja são os imigrantes. Há pessoas obrigadas a viajar: os exilados, os imigrantes. (...) Mas os nômades viajam pouco. Ao pé da letra, os nômades ficam imóveis. Todos os especialistas concordam: eles não querem sair, eles se apegam à terra. Mas a terra deles vira deserto e eles se apegam a ele, só podem “nomadizar” em suas terras. É de tanto querer ficar em suas terras que eles “nomadizam”. Portanto, podemos dizer que nada é mais imóvel e viaja menos do que um nômade. Eles são nômades porque não querem partir. (DELEUZE, 1994-1995).

Sua relação com o nomadismo, portanto, habita o paradoxo do deslocar-se somente em casos de extrema necessidade. Trata-se de um imobilismo que é somente aparente, como explicou Ana Santos Guerreiro (2012) e como o próprio Deleuze explica ainda na entrevista a Parnet:

Não preciso sair. Todas as intensidades que tenho são imóveis. **As intensidades se distribuem no espaço ou em outros sistemas que não precisam ser espaços externos.** Garanto que, quando leio um livro que acho bonito, ou quando ouço uma música que acho bonita, tenho a sensação de passar por emoções que nenhuma viagem me permitiu conhecer. Por que iria buscar estas emoções em um sistema que não me convém quando posso obtê-las em um sistema imóvel, como a música ou a filosofia? **Há uma geo-música, uma geo-filosofia. São países profundos. São os meus países.** (DELEUZE, 1994-1995, grifos meus).

Essa ideia de viagem também se expressa em Fernando Pessoa na forma de uma “poética do imobilismo” (GUERREIRO, 2012, p. 288). Ou seja, há uma viagem que se efetiva sem que no entanto haja deslocamento, a qual pode ser lida no poema *Viagem*, de 1933:

#### VIAGEM

Viajar! Perder países!  
Ser outro constantemente,  
Por a alma não ter raízes  
De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!  
Ir em frente, ir a seguir

A ausência de ter um fim,  
E a ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.  
Mas faça-o sem ter de meu  
Mais que o sonho da passagem.  
O resto é só terra e céu. (PESSOA, 2014).

O sentido desse “viajar” enquanto “perder países” é melhor elucidado por Diego Lock Farina (2016), que percebe, desde os primeiros versos, a manifestação de um eu fragmentado, que não pertence a lugar nenhum, desapegado “das coisas do mundo, do pensamento e da própria existência constantemente em metamorfose” (FARINA, 2016, p. 192) e que não se prende a qualquer ideia de essência. Trata-se de um Fernando Pessoa que, tendo “viajado” por diferentes heterônimos, já não pode caber mais em si, voltar a ser “ele mesmo”. Estando em constante devir, ele já não é capturável. E se ele mesmo se encontra fragmentado, incapturável, assim mesmo é a sua visão enquanto viajante: fragmentada. “De viver de ver somente!” se trata disso. Vê-se, portanto, “pelo espontâneo da visão que nunca dá conta de uma totalidade inteligível, que tal qual não pode mimetizar, sendo incapaz então de ‘ganhar’ países, de descobri-los, dominá-los.” (FARINA, 2016, p. 193).

A viagem constante de Pessoa entre um heterônimo e outro o faz perder países, no sentido de que “Países, nações, pátrias, são, de praxe, signos de identificação pessoal, de pertença e comunidade (...)” – conforme Farina (2016, p. 194). Dessa forma, o eu-lírico se encontra completamente desarraigado da noção de identidade. É a perspectiva, também, da impossibilidade de levar consigo qualquer coisa, de qualquer coisa possuir, exceto o sonho “(...) da passagem de um estado a outro. Da vida no movimento e no afeto”, explica Farina (2016, p. 194).

A relação que aproxima Deleuze e Pessoa na ideia de viagem é, portanto, a de viagem enquanto experiência sensorial, aparentemente estática, desarraigada, desterritorializada, como o próprio conceito de nomadismo criado por Deleuze, ou desassossegada, como é a poesia de Pessoa. Trata-se de figuras que se movem em direção à “ausência de ter um fim/ E a ânsia de o conseguir!”, como na imagem ambígua do nomadismo de Deleuze: são nômades que andam na direção de um ideal: assentar-se, não mais viajar, poder, finalmente, apegar-se à sua própria terra. São figuras que abraçam o paradoxo que é mover-se saindo de si, sem jamais partir.

### 1.3 Costurando os tempos da *Mulher Cortada*

Na leitura de Deleuze, Ana Santos Guerreiro (2012) encontra a noção de viagem enquanto corte, isto é, enquanto ruptura que altera o habitat e também a continuidade dos momentos. Em seguida, ela projeta uma poética do deslocamento que aproxima o pensamento de Fernando Pessoa ao de Deleuze, o que acaba apontando para uma errância da imobilidade. Essas noções se fazem importantes aqui porque eu me sinto habitar esses dois movimentos - o de uma errância propriamente dita e o dessa errância da imobilidade. Para compreender melhor como a cisão me compõe, convoco a presença da *Mulher Cortada*: uma figura imaginária que criei enquanto me deslocava entre Porto Alegre e Belo Horizonte e entre os meus dois empregos em Sapucaia do Sul e Porto Alegre, fragmentada entre um lugar e outro – ou nesses lugares de passagem que constituem os ônibus, os aeroportos, trens, táxis, aviões. Lugares lisos, nos quais não há rugosidades, brechas ou aderências para que se cole qualquer noção de singularidade, onde é impossível fazer morada (alguns, contudo, o fazem). Ali nasceu a *Mulher Cortada*<sup>5</sup>, dividida entre uma planilha de notas ou uma lista de chamada escolar, entre a necessidade de fotografar o sol que se punha e coloria tudo de um laranja-avermelhado e o desejo de costurar os sentidos que se produziam na convivência pulsante da escola na forma de diários.

Assim, é necessário apurar o sentimento-chave engendrado pela *Mulher Cortada*: a *melancolia do presente*. É esta quem costura a *Mulher Cortada*. É aquela luz impossível de capturar que a minha cidade produz, e que será diferente em Belo Horizonte ou em Lisboa. É o desejo de dar ao tempo tempo – tudo o que eu não tive, a ponto de escrever uma tese sobre *ter tempo de rever* alguma coisa: dar, ao tempo, tempo. Isso tudo o que faço, o faço movida por uma melancolia do presente: a certeza de que o tempo, esse tempo maravilhoso, pulsante de vida e de vontade de viver, vai passar, sufocado pela burocracia institucional. O tempo vai fazer a pele jovem enrugar; e as emoções e as coisas não ditas, e a ânsia de viver e amar, vão embora conosco. E no

---

<sup>5</sup> A *Mulher Cortada* é uma figura imaginária que comecei a elaborar durante minhas viagens. Seu corpo surge em fragmentos ao logo da escrita dessa tese. Seus pertences são sugeridos na imagem que abre o *Capítulo 1*. Ela aparece também na imagem que abre o *Capítulo 4*, junto a fragmentos das suas viagens.

entanto, a melancolia do presente não cessa. Não se trata de uma melancolia de quem olha para o passado, nem tampouco de uma nostalgia ou de uma idealização do passado, mas do desejo de viver o tempo na ponta da agulha, como propõe João Cabral de Melo Neto (2020):

#### Habitar o tempo

Para não matar seu tempo, imaginou:  
 vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;  
 no instante finíssimo em que ocorre,  
 em ponta de agulha e porém acessível;  
 viver seu tempo: para o que ir viver  
 num deserto literal ou de alpendres;  
 em ermos, que não distraiam de viver  
 a agulha de um só instante, plenamente.  
 Plenamente: vivendo-o de dentro dele;  
 habitá-lo, na agulha de cada instante,  
 em cada agulha instante: e habitar nele  
 tudo o que habitar cede ao habitante.

2

E de volta de ir habitar seu tempo:  
 ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;  
 e, como além de vazio, transparente,  
 o instante a habitar passa invisível.  
 Portanto: para não matá-lo, matá-lo;  
 matar o tempo, enchendo-o de coisas;  
 em vez do deserto, ir viver nas ruas  
 onde o enchem e o matam as pessoas;  
 pois, como o tempo ocorre transparente  
 e só ganha corpo e cor com seu miolo  
 (o que não passou do que lhe passou),  
 para habitá-lo: só no passado, morto.

Na primeira estrofe, percebemos um desejo de materialização do tempo. As descrições do autor são quase palpáveis e tornam possível ao personagem viver na ponta da agulha, furando o tempo. Para isso, há um momento de isolamento em que o personagem se torna capaz de sentir o tempo correndo ao vivo, vazio, transparente. Dessa forma, ele percebe que “o instante a habitar passa invisível”. E só é possível preencher essa transparência matando o tempo, nas ruas, onde é possível dar cor ao miolo transparente do tempo. Como conclui Rosanne Bezessa de Araújo (2022, p. 165), “na tentativa de frear a ação passageira e corrosiva do tempo, resta-nos viver cada instante intensamente, dentro da pele do tempo”.

À minha maneira de viver o tempo, de não matá-lo, de tentar capturar a sua intensidade, lanço mão de operações diversas ao longo do tempo da escrita da tese, que

estão subdivididas em distintos tempos e espaços. São eles o *tempo do trânsito*, *tempo do isolamento*, *tempo da generosidade* e *tempo do avesso*. Mais do que processos de forma isolada, essas divisões didáticas me ajudam a compreender as condições que os tornaram possíveis e urgentes para cada momento durante a escrita dessa tese, por esses tempos e espaços serem marcados pela errância ou pela imobilidade.

É difícil falar de processos, porque eles são diferentes entre si, e fluidos. Eles surgem como respostas à necessidade de falar sobre tempos e espaços muito específicos, mas existe um atravessamento comum entre as poéticas: um momento em que produzo uma imagem, movida pela melancolia do presente e um momento em que eu revejo essas imagens do trânsito, em tempos nos quais é possível distribuir as coisas, principalmente as coletas, pelo espaço da casa, e vê-las em um panorama, uma em relação à outra. Momentos em que divido as imagens em pastas. Momentos em que releio anotações e as pinto de amarelo, porque há momentos de muita beleza que eu quis guardar de alguma forma.

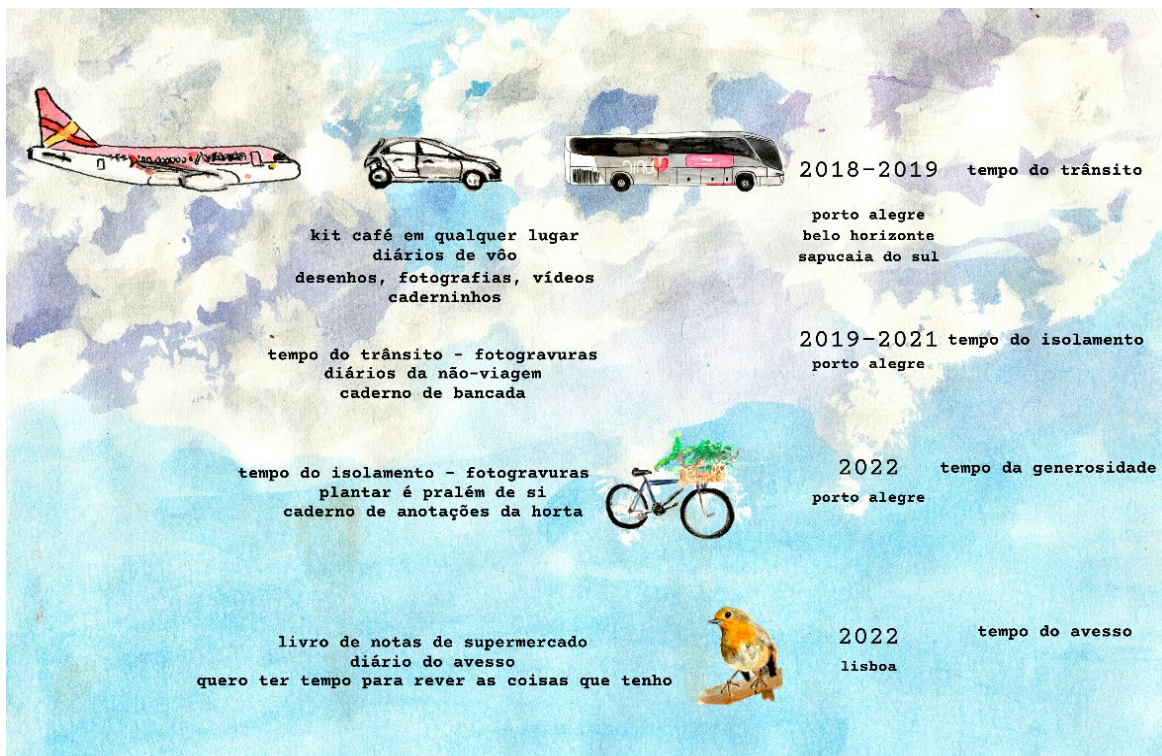


Fig. 12 - Composição para pensar os tempos de escrita da tese. Aquarela, nankin e colagem digital. Taila Idzi, 2023. Fonte: Arquivo pessoal.

## 1.4 Prelúdio para uma poética da errância

De certa forma, é possível considerar os trabalhos que desenvolvi ou iniciei pouco antes de entrar no doutorado, *Palavra mordente* (2017-2019) (item 3.3) e *Eu (não) sou Daqui* (2017) (item 4.5.1), como uma espécie de prelúdio para essa artistagem errante da qual eu falo. Eles se configuram também como ensaios para escritas de si, ou ensaios para escritas imagéticas, conjugando muitas paixões: os processos em artes visuais; as relações entre palavra e imagem; e temáticas como memória, escrita de si e arquivo. Ambos os trabalhos acabaram convergindo, de forma muito orgânica, em uma poética da errância.

## 1.5 Costurando o tempo do trânsito

O *tempo do trânsito* refere aos primeiros semestres do doutorado, quando me transitei de forma intensa entre Porto Alegre e Sapucaia, Porto Alegre e Belo Horizonte. Esse tempo me obrigou a viver tal como Georges Didi-Huberman (2017, p. 17) descreve a rotina de Brecht, ao constituir uma poética da errância, que tem a ver com montar-se para a própria desterritorialização: “sempre na iminência de fechar bagagens (...), não fazer nada que pese ou imobilize demais, reduzir os formatos e os tempos de escritura, suavizar os conjuntos.” Ou com a poética de Adriana Calcanhotto em *Nômade*, fazendo do corpo a casa.

Nesse sentido, foi necessário criar ferramentas para esse corpo-casa, adotando a metodologia da portabilidade – uma metodologia que afirma o binômio contemporâneo arte-vida, uma vez que não é possível viver sem fazer arte e ao mesmo tempo é preciso criar meios de subsistir sendo quem somos, numa poética do viver. E por isso é tão potente para mim a imagem da túnica que veste Adriana Calcanhotto e que vai carregando consigo algo de memória, algo de cada lugar, em proporções diminutas. Dessa maneira, foi necessário pensar dispositivos e técnicas de registro, bem como desenvolver dispositivos para a manutenção do corpo.

### 1.5.1 Poéticas do café – Kit café em qualquer lugar

Era necessário ter a mala sempre pronta e estar sempre preparada para ler ou produzir em condições nem sempre ideais. Por isso, desenvolvi alguns hábitos, como o de levar sempre comigo materiais para fazer café onde estivesse: “rabo quente” (o nome popular para ebulidor térmico no Rio Grande do Sul – uma resistência acionada à luz elétrica para aquecer a água), café em pó, bule, coador, garrafa térmica e alguns copos retráteis. Digo alguns porque nem sempre se faz café só para si. Durante esse tempo, eu fazia café onde eu estivesse e compartilhava café com quem estivesse próximo: colegas da faculdade, colegas do trabalho e até um rapaz, no avião, que sentiu o cheiro do meu café e perguntou para a aeromoça se tinha café. Ao que ela respondeu que não, eu alcancei um dos meus copos retráteis, porque, sim, eu sabia o que era precisar muito de um café.

A poética do café se estendeu a todos os lugares: eu passei a frequentar o Mercado Central de Belo Horizonte e a comprar café para mim, depois para os colegas de trabalho. Ao verem minhas cafeteiras mineiras, quiseram ter uma também. E lá ia eu comprar café e comer uma que foi a minha descoberta mais feliz (não sei como eu passei a infância sem isso): a broa mineira (desculpe, seu Ênio, não me julgue, mas são mais suculentas que as broas de polvilho gaúchas e bem mais cheirosinhas, o senhor ia gostar de comer uma bem quentinha com café). Eu me autodenominei traficante de café. E gostava de brincar com isso.

12/09/2018 12C

Ao acordar, passavam com o carrinho aqui ao lado. Pedi água quente e água fria. Passei meu café. A moça ao lado e a comissária ficaram me olhando com expressões que mesclavam surpresa e riso.

(...)

3 abril/2019, 10:26, Café da EBA.

Devia ser pouco antes das dez, dez em ponto, quando ela me surpreendeu em meio aos meus pensamentos: contar o tempo do café, cortar a torta, opa! Era ela! O celular reinicia na contagem de dois minutos de infusão. Caru chegou. Pergunto da vida. Ela deixa, com gosto, os fios cinzentos crescerem. Apaixonada pelos livros, imersa nas aulas, comenta, satisfeita, a aula dessa manhã. Ofereço a ela um café.

(...)

25/5/2019, Poltrona 5C, Latam.

Almocei com Caru, Luíza e Marina. Depois do almoço, fiz café. Lembro ter pego duas xicrinhas emprestadas da casa onde estava. Eram aquelas antigas da Renner, com um



arinho de metal em volta, a Caru lembrou. Porém, sem o metalzinho. Ou isso foi terça? Não lembro. (*Diários de voo*, Fragmentos. 2018-2019)



Fig. 13 - Sem título. Trabalho em processo da série *Diários de voos*. Taila Idzi, 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

A poética do café não é invenção minha. Ela percorre o mundo com seu aroma, criando situações fantásticas de encontro e usando os corpos dos artistas como veículo. Para amarrar bem Porto Alegre e Belo Horizonte, recorro a poética de dois artistas e educadores que fizeram do café um convite às trocas com o outro: Jorge Menna Barreto, que por alguns anos viveu na cidade de Porto Alegre, chegando a criar um trabalho poético a partir da sua relação com a cidade<sup>6</sup>, e Thereza Portes, que há anos oferece um café na calçada da casa onde nasceu, na Rua Padre Belchior, no centro de Belo Horizonte, promovendo a ação intitulada *A mesa de Thereza*.

Boa parte das ações de Jorge Menna Barreto são proposições que suscitam o encontro com o outro. Foi assim com *Café Educativo* (2007-2014), uma ação que surgiu como ideia em 2007, quando o artista coordenava o programa educacional do Paço das Artes de São Paulo, tendo sido executada em 2008, no Centro Cultural São Paulo, com

<sup>6</sup> “Minha terra, sua terra consiste no deslocamento de terra de Porto Alegre, cidade onde morava, para cidades nas quais eu participaria das exposições do Linha imaginária: 30 kg foram deslocados para São Paulo, 20 kg para Salvador, 10 kg para Belém e 10 kg para Florianópolis. Setenta quilos era o peso total que conseguia com a minha massa corpórea. Nos locais de exposição, a terra era disponibilizada aos visitantes em pequenos saquinhos de aproximadamente cem gramas.” In: BARRETO, Jorge Menna. *Lugares Moles*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 82. 2007.

o objetivo de criar situações de conversas com o grupo espontâneo que visitava a instituição. A princípio, o artista levava de sua própria casa o aparato para grelhar os pães de queijo e o café que era servido.



Fig. 14 - Visão geral das obras Desleitura e Café Educativo, de Jorge Menna Barreto, na exposição 32° Panorama da Arte Brasileira, de 2011, no MASP. Foto: Everton Ballardin. Fonte: <https://revistaerrata.gov.co/contenido/en-cafe-por-favor>



Fig. 15 - Frame da reportagem A mesa de Thereza. Fonte: TV Globo, 2015 (ARTISTA, 2023).

Em uma montagem feita em 2011 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a bebida e o alimento atraíram tanto o público espontâneo quanto os funcionários do

museu. Incluindo pessoas que geralmente não frequentavam os espaços expositivos, isso criava a ambientação perfeita para promover debates. Por ter criado uma atmosfera acolhedora e afetiva antes inexistente no espaço institucional, o artista foi surpreendido com um pedido de compra da obra pelo Museu. As negociações seguiram até que ela foi finalmente adquirida, no ano de 2012. Sobre isso, Jorge Menna Barreto (2016) conclui que “Talvez sua vida dependa justamente disso, de manter a flexibilidade de um campo de diálogo, sem um lugar pré-definido ao qual se deva chegar.” – em uma frase que nos faz pensar na organicidade dos processos e na abertura ao outro como fatores ainda mais relevantes do que o produto final de uma obra, reforçando que a beleza da errância reside no errar.

Já a *A Mesa de Thereza* ocorre sem dia fixo na calçada em frente à casa que pertencera aos seus avós, e que hoje funciona como sede da ONG Undió. A presença da ancestralidade se reflete no ato de oferecer um café coado aos passantes da rua, relembrando o gesto da avó, Marta, quando alguém chegava na casa para pedir alguma informação ao avô, que era médico. E também no gesto de utilizar o coador de pano, típico da tradição mineira, que reativa não só a sua infância, mas a de quem recebe um café em alguma das xícaras doadas por tantas pessoas que ali passaram – as xícaras também têm histórias. Por meio de uma poética do café, a artista cria uma dinâmica da partilha que se apropria da rua como espaço público:

Mais bonito pra mim é o espaço de compartilhar, compartilhar histórias, a vida, de apropriar da rua como espaço de todo mundo né? O morador de rua, com o dono da loja, com a pessoa que tá no ponto do ônibus, é essa aproximação, é uma mesa que aproxima as pessoas, que humaniza a rua. (ARTISTA, 2015).

### 1.5.2 Diários de voos

Não houve, ao longo desse tempo que denominei de trânsito, um lugar específico que eu pudesse chamar de ateliê ou mesmo um lugar específico de estudo. Aviões, aeroportos, ônibus, trens, estradas, salas dos professores, corredores de escolas e da universidade foram meus espaços de trabalho, onde, além de passar café, lia os textos das aulas e também mantinha um diário completamente fragmentado – feito de escritas em um aplicativo de celular, no pequeno computador que carregava na mochila, em cadernos onde também fazia minhas anotações de aula, e no que mais estivesse à

mão. A esses escritos chamei *Diários de voos*. É interessante demarcar que isso fez da minha poética uma poética do “não-lugar”, algo que Marc Augé (1994, p. 73) define da seguinte forma:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional ou histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar.

A poética do não-lugar então caracteriza-se pela fragmentação típica do trânsito e desses ambientes, como a estrada, o aeroporto ou o avião. Deslocar-se entre um lugar e um não-lugar é, para o autor, um duplo deslocamento:

do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das paisagens das quais ele nunca tem senão visões parciais, "instantâneos", somados confusamente em sua memória e, literalmente, recompostos no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos slides com os quais, na volta, ele impõe o comentário a seu círculo. (AUGÉ, 1994, p. 82).

Essa fragmentação talvez seja o ponto que me faça criar, para mim, uma metodologia que envolve um registro frequente nesses locais de passagem, na tentativa de recolar ou recosturar os pedaços d'*A Mulher Cortada*. Registrar a experiência vivida, quando é possível, a partir do texto. A escrita percorre fragmentos em sua maioria não filmados do dia ou dos trajetos. Não descreve com exatidão um percurso ou uma paisagem. Fala muitas vezes do que a câmera não é capaz de registrar ou que alguém que não conhece a cidade não seria capaz de reconhecer, e que muitas vezes, à distância, tornam-se meros borrões ininteligíveis.

À distância tudo parece ser, ao mesmo tempo, tangível e intangível. Pequeno, como se as casinhas, igrejinhas e prédios conhecidos fossem possíveis de tocar com a mão, abraçar com o olhar. E, ao mesmo tempo, a distância nos aproxima das memórias afetivas. Quando as coisas deixam de ser reconhecíveis entram as memórias.

23/6/2018. Avianca, POA-GRU. Poltrona 6ª.

Deixo Porto Alegre. Faz calor e o dia está nublado. A cidade vai ficando pequena e em menos de um minuto eu já estou sobrevoando o Guaíba. E depois dele, campos verdes com vários espelhos d'água. Descubro, por finalmente viajar de dia, que sobrevoos oceanos, vastidões de mar e mais nada. Exceto pela linha do continente, nas praias ao longe, onde brilha o sol. Há uma faixa de nuvens acima, uma linha definida onde as nuvens acabam. Elas começam no continente e se fundem aos

conjuntos de morros, como nas pinturas de Guignard.

[...]

Nos aproximamos do continente. Vejo pontes e canais que irrigam a região. Logo abaixo deve ser o Porto de Santos, mas não tenho certeza. Ao adentrar essa região, de morros e partes alagadas, vejo a umidade que paira no ar brilhando lá embaixo. Algumas nuvens brincalhonas passam por nós. Está quente lá embaixo, 26°C. Quando eu voar de novo, Elias estará vendo o sol se ir lá em Porto Alegre. E eu espero que seja bonito. (*Diários de voo*, Fragmentos. 2018-2019)

As memórias dão lugar também à percepção dos acontecimentos fantásticos que se viveu, pois nesse tempo em suspensão é possível voltar os olhos para as pequenas histórias cotidianas e pensar sobre as suas nuances. Às vezes tento, nesses fragmentos, registrar a delicadeza fugidia que o contato com pessoas que estão crescendo produz:

12 de março de um novo ano: 2019

Poltrona 8A [roubada de um cidadão imaginário que não cogitou pegar esse voo].

Aos poucos esses meus escritos vão tomando corpo. No momento em que escrevo eles são carne e memória. Os olhos passam pelo rio anoitecido. Luzes se acendem nas estradas, em suas margens. A cidade se espalha em veias formadas pelas luzes dos carros, como sempre, como em qualquer cidade. O coração repousa nas carinhas dos meninos dessa tarde. Pra onde será que fica Sapucaia? Onde estarão os meninos? Lembro da letrinha de Abraão: “extrato de sad boy”... Como é linda a sua composição! E triste, meu colega reparou essa tarde naquilo que eu até então não havia visto. O que sonham os corações dos meninos? O sonho da professora é sempre tocá-los de alguma forma. Como são frágeis os meninos...! Como são jovens os meninos! Cidade dos Meninos, lembrei agora daquele lugar perdido em Santa Maria. Como seriam os meninos da Cidade dos Meninos? Será que seriam como aqueles jovens? (*Diários de voo* 2018-2019)

### 1.5.3 Fotografia enquanto registro do instante

A possibilidade de registrar instantâneos facilmente com o celular deu origem a um arquivo em fotos e vídeos constituído de anotações visuais acerca do presente, da vida, do modo como a luz se refletia na superfície das coisas, da velocidade que me impedia de permanecer contemplando as paisagens. Minha ideia inicial para esse trabalho era fazer registros de minhas chegadas e partidas nas viagens semanais que faço de Porto Alegre a Belo Horizonte sempre que eu sentasse próxima à janela.

O exercício contemplativo sobre a paisagem acabou constituindo uma prática que se estendeu a outras situações. Trabalhando na Zona Sul de Porto Alegre e também para além dos limites da cidade, na direção da Zona Norte, comecei a perceber que uma

poética do deslocamento se constituía na medida em que eu ia registrando as chegadas e partidas entre um trabalho e o outro e o próprio caminho até o aeroporto, também na direção Norte do Município. Aos poucos, percebi que fazia um desenho de Porto Alegre por meio do registro em foto e principalmente em vídeo, contornando seus limites:

5/4/2018

Despedida do Bairro Camaquã.

No caminho o motorista me fala que daquela elevada se tem a melhor visão do rio. Percorremos a cidade de ponta a ponta para chegar ao aeroporto. O momento preciso em que esse vídeo foi feito conjura o melhor lugar, que é essa elevada, e o melhor momento, que é o horário do pôr-do-sol, quando nos aproximamos das seis horas da tarde. Os raios são de uma luminosidade calorosa e banham a orla. Pessoas passeiam ou se exercitam na pista. Na saída da cidade, também no alto de um viaduto, o motorista comenta que aquele não é o horário mais bonito para se ver o pôr-do-sol, porque ele já se foi e o horizonte está esmaecido. O céu é azul e há uma mancha alaranjada no alto, perto do cais. (*Diários de voo*, 2018-2019).

O exercício de fotografar os trajetos foi tema da tese de Vânia Sommermeyer (2016, p. 21), a partir da qual pude tecer algumas interlocuções:

O meu ponto de vista e a máquina elegem, recortam e captam aquele instante de tempo que passa quando procuro registrar o que vejo pelos espaços de trânsito mas que acabam burlando o meu olho, pois ao mirar o panorama que passa lá fora, a fotografia registra o que eu vi há segundos, já que houve um deslocamento de tempo e de espaço, sendo a imagem resultante muitas vezes não fidedigna ao que tentei captar inicialmente.

Em trajetos conhecidos, acabo criando estratégias de burlar aquilo que burla meu olho: os obstáculos, o tempo seguinte e a fração da paisagem já são calculados para que eu possa fotografar as antenas já conhecidas, as placas já conhecidas, os pontos em que a vegetação me permite ver o rio, o lado do avião que me permite ver o porto e toda a extensão da orla. Isso passa a fazer parte de uma metodologia do trânsito. Tento localizar o ponto exato em que devo preparar a câmera. Sentar na janela é uma estratégia. Pedir que o passageiro da janela filme ou fotografe para mim, também. É necessário, contudo, muitas tentativas até chegar na imagem mais próxima à intenção.

As janelas do ônibus ou de um carro ou trem, ou mesmo na arquitetura, se comportam como elementos de seleção, separação, exclusão (apesar de sua transparência) assim como de proteção. Neste sentido, as janelas atuam como filtros

e obliterações. (SOMMERMEYER, 2016, p. 21)

A janela embaçada de um carro pode ser um filtro, a película das janelas e mesmo suas falhas, a neblina ou pingos de chuva que se acumulam sobre elas se transformando em filtros.

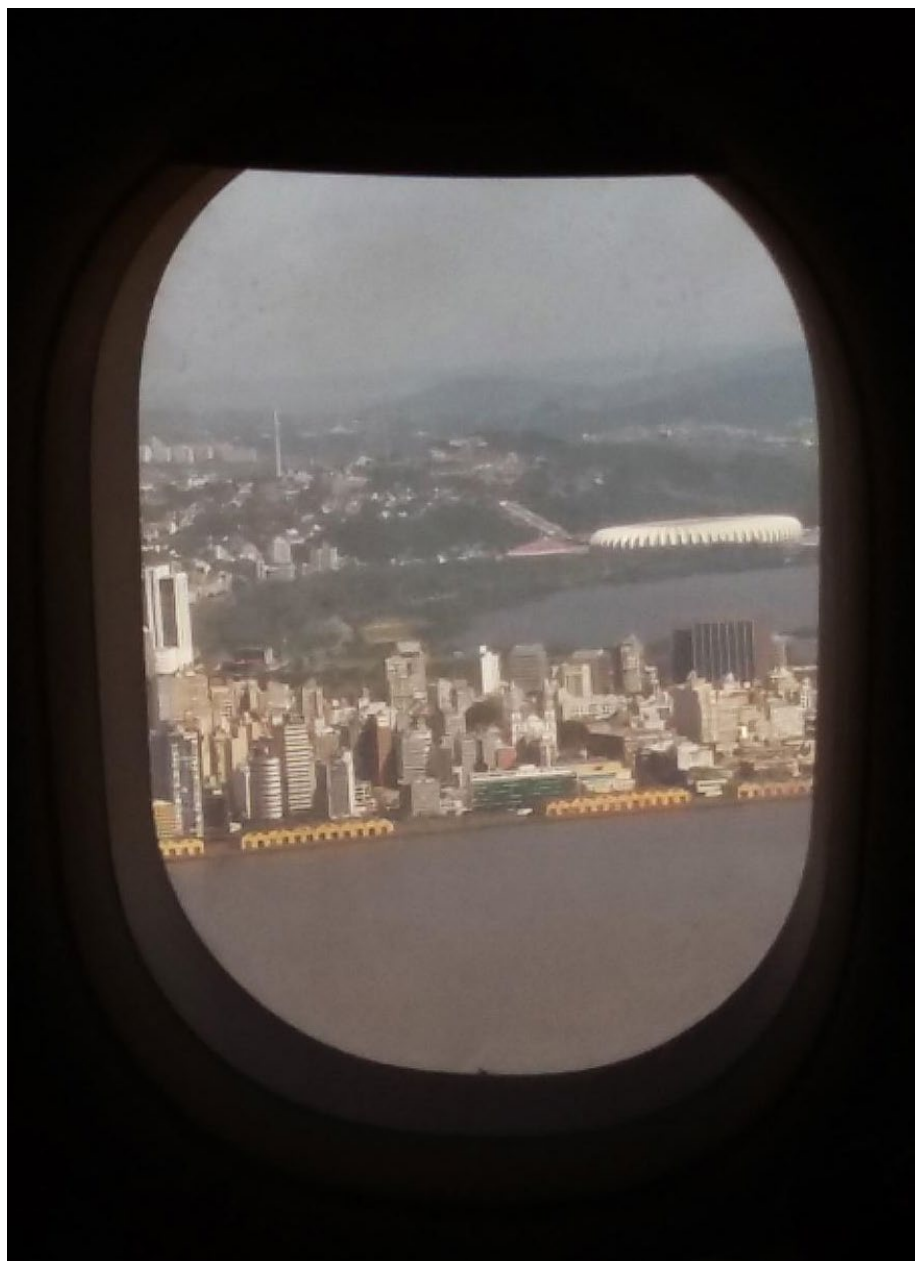


Fig. 16 - Porto Alegre, série Diários de voos. Taila Idzi, (2018-2019). Fonte: Arquivo pessoal.





Fig. 17 - Rodovia do Parque, série Diários de voos. Taila Idzi, (2018-2019).  
Fonte: Arquivo pessoal.

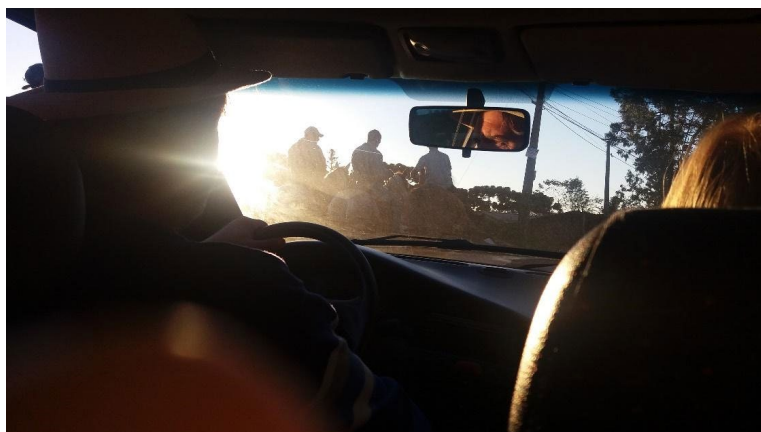


Fig. 18 - Paraná, série Diários de voos. Taila Idzi, (2018-2019). Fonte: Arquivo pessoal.



Fig. 19 - Bar do Polaco, série Diários de voos, Taila Idzi, (2018-2019). Fonte: Arquivo pessoal.

Pensando na velocidade a que estamos submetidos no cotidiano das cidades, na



rápida transmissão de dados e contatos e na aceleração mesma dos meios de transporte que utilizamos, me questiono: o que isso traz de valor à pesquisa em arte e como se conecta ao nosso tempo da pressa? (SOMMERMEYER, 2016, p.21).

Para mim, a questão que se coloca frente à velocidade da vida, do fluxo de informações e dos transportes é também a da possibilidade de um tempo outro, que é quando desacelero. Nem sempre é possível trabalhar no trânsito. Ao mesmo tempo, ele nos obriga a passar aqueles minutos imóvel dentro de um veículo que se movimenta, e que permite produzir um outro olhar para o cotidiano, para a atmosfera e para a beleza da paisagem. Em contrapartida, a captura gera arquivos que também são revistos e pensados ao longo da viagem. Rever os arquivos é digerir esse tempo da velocidade, a própria velocidade do trabalho e da vida e o que essa velocidade produz em nós.

#### 1.5.4 Coletas

Durante o *Tempo do trânsito*, ao intensificar as viagens, intensifiquei também a coleta de sementes, penas de pássaros, folhas, flores e outros elementos naturais que encontrava. Além de embalagens que achava graficamente interessantes ou que tinham um valor afetivo para mim, bilhetes de ônibus, avião, ingressos ou material de divulgação de exposições que visitava. Ao se referir aos não-lugares, Marc Augé (1994, p. 93.) também comenta de forma um tanto irônica o quanto esses pequenos impressos constituem estratégias de comunicação, nos lembrando suas condições de uso:

Sozinho, mas semelhante aos outros, o usuário do não-lugar está com este (...) em relação contratual. A existência desse contrato lhe é lembrada na oportunidade (o modo de uso do não-lugar é um dos elementos do contrato): a passagem que ele comprou, o cartão que deverá apresentar no pedágio ou mesmo o carrinho que ele empurra no supermercado são a marca mais ou menos forte desse contrato.

Ao mesmo tempo, esses 'contratos' se oferecem como parte de uma crônica do cotidiano, que vou tecendo em meus diários, por conter pistas que me permitem recontar (ou fabular) minha história:

11/6/2019. 19h27. Azul. Poltrona 7A

As moças preparam um lanche. Espero que seja substancioso. Estou farta de salgadinhos. Vou tirar um cochilo.

Durmo e acordo. Nada de substancioso: apenas os salgadinhos de sempre. Pego um pacote de salgadinhos, outro de aviõezinhos e outro de cookies. Imagino, mais uma vez que sou um monstro devorador de aviões. Nhaaaaaum! E a voz da repórter narra as atrocidades que cometo, sem me preocupar se os tripulantes têm pai, têm mãe ou qualquer pessoa que se importe com eles. Em algum mundo de gelatina alguns familiares choram uma dor muito sentida. Meus lábios pintados de vermelho deglutem os pobres aviõezinhos, pondo fim a muitos sonhos coloridos de seres gelatinosos e translúcidos.

Peguei um pacote pra Caru, mas acho que talvez eu faça um vídeo mesmo... Não sei quando, de novo, eu vou de Azul... Tudo poderia fazer parte da poética, até mesmo os pacotes vazios.

Guardo os guardanapos? Faço quadro-simulacros desses que recolho, no mesmo tamanho e tentando imitar a textura? Faço pinturas dessas cenas que vejo? Recrio os infográficos dos encartes? Transformo tudo em um diário aberto, penetrável pelo corpo do espectador?

Esses materiais que coleteo me lembram, mais uma vez, os objetos que saltam de uma gaveta para a túnica de Adriana Calcanhotto em *Nômade* (2003). Pequenos, eles vão se acumulando conforme categorias. E, por fim, mais recentemente, passei a fotografá-los, dando origem ao trabalho que tem o nome dessa tese, *Quero ter tempo para rever as coisas que tenho*.



Fig. 20 - Coletas de elementos naturais. Série Quero ter tempo para rever as coisas que tenho. Fotografia, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.



## 1.6 O tempo do isolamento

O tempo do isolamento é marcado pela diminuição do meu ritmo de viagens, com o término do meu contrato em Sapucaia do Sul e uma larga pausa nas minhas viagens a Belo Horizonte, no segundo semestre de 2019. Nesse período, trabalhei com os arquivos que havia produzido no trânsito, no exercício de “rever as coisas que tenho”. No início de 2020 veio a pandemia. Isso produziu para o mundo inteiro um tempo muito estranho e prenhe de singularidades. Para mim, foi o período em que mais permaneci em casa durante toda a escrita da tese, o que possibilitou que eu desenvolvesse um olhar diferente para o cotidiano, com maiores intervalos de silêncio.

### 1.6.1 Rever fotografias e diários

*Só* (2020), de Adriana Calcanhotto, foi lançado durante a pandemia de Covid-2019, quando ainda a chamávamos de quarentena. Não por acaso, algumas músicas do álbum remetem também à estrada. Em especial, uma delas se chama *Lembrando a Estrada*. Grande parte das pessoas que costumava viajar com frequência passou a sentir saudades de suas viagens. O processo que iniciei seis meses antes da pandemia, ao reduzir o ritmo, me permitiu estar na estrada em pensamento, viajar em minhas lembranças, selecionando arquivos que eu gostaria de usar em trabalhos, como trechos de diários, fotografias e vídeos a partir dos quais, depois, trabalhar por meio do desenho ou da gravura em metal. Pratiquei assim a *errância da imobilidade*, intensificando minhas relações com a casa, com o universo dos arquivos e comigo mesma. Nesse tempo também produzi diários que chamei de *Diários da não-viagem* (2019) e *Diários da quarentena* (2020), além de registros fotográficos do meu cotidiano, que tematizavam a casa.

Tentei constituir um espaço de trabalho em Porto Alegre, em um *ateliê* coletivo, no qual desejava rever o arquivo produzido, criando composições a partir desses fragmentos de escritas e imagens. E mesmo que houvesse esse lugar, depender de dias e horários específicos para produzir contrariava a urgência de me debruçar sobre esse material. O ateliê também se constituiu errante e fragmentário: entre minha casa e esse novo espaço, criei um laboratório composto pelos materiais do meu arquivo pessoal e

pelos aparatos com os quais passei a investigar as imagens que produzi no trânsito, em processos de desenho, heliogravura<sup>7</sup> e pastel seco.

### **1.6.2 Perscrutando os sentidos da imagem na ponta dos dedos: aquarelas e desenhos em pastel seco**

Ao selecionar fotografias das quais eu gostava muito e que, em grande parte, retratavam janelas de aviões, pistas de pouso, paisagens da estrada, comecei a investigar as texturas dessas imagens na aquarela. A primeira que produzi foi a capa do disco de um amigo, Rodrigo Nassif, intitulado *Janelas Abertas* (2018), ainda enquanto transitava bastante. A aquarela me permitiu manipular as imperfeições da fotografia e selecionar elementos de que eu gostava em diferentes fotografias para compor uma mesma imagem. Depois dela vieram outras, fruto da captura de paisagens nas janelas.

Posteriormente, comecei a usar papéis em maiores dimensões e a sentir as imagens com as pontas dos dedos, usando pastéis secos. Esse exercício me fez retornar às ruas, às estradas, às paisagens e situações que produziram essas fotografias, percorrendo também as dúvidas e incertezas a respeito dessas imagens, o que me levou a descobrir coisas que eu não sabia ou não tinha percebido ao produzi-las.

---

<sup>7</sup> O processo da heliogravura ao qual me refiro foi adaptado a partir do de William Henry Fox Talbot (1880-1877), utilizando-se a gelatina bicromatada para sensibilizar uma chapa de metal, geralmente de cobre, a qual é exposta à luz solar e revelada com água morna. Em seguida, aplica-se breu em pó, que é aquecido para aderir à chapa, e faz-se banhos de imersão em percloreto de ferro com diferentes gradações, a fim de criar os tons e semi-tons da gravura (STULIK e KAPLAN, 2013). Esse método de incisão da chapa de cobre é conhecido como heliogravura em entalhe. A gelatina bicromatada protege as partes da chapa que não devem ser corroídas, gerando sulcos, e a resina em pó ajuda a criar a granulação necessária para que a tinta seja retida nesses orifícios para o processo de impressão. Marco Buti e Anna Letycia (2002) referem-se a esse processo como heliogravura - *ἥλιος*, em grego, significa sol, latinizado como *helios*. Considero o termo bastante adequado, sobretudo no meu caso, uma vez que, até então, obtive os melhores resultados utilizando a luz solar para a exposição da gelatina fotossensibilizada.





Fig. 22 - Janelas abertas. Aquarela e pastel seco sobre papel. Taila Idzi, 2018.



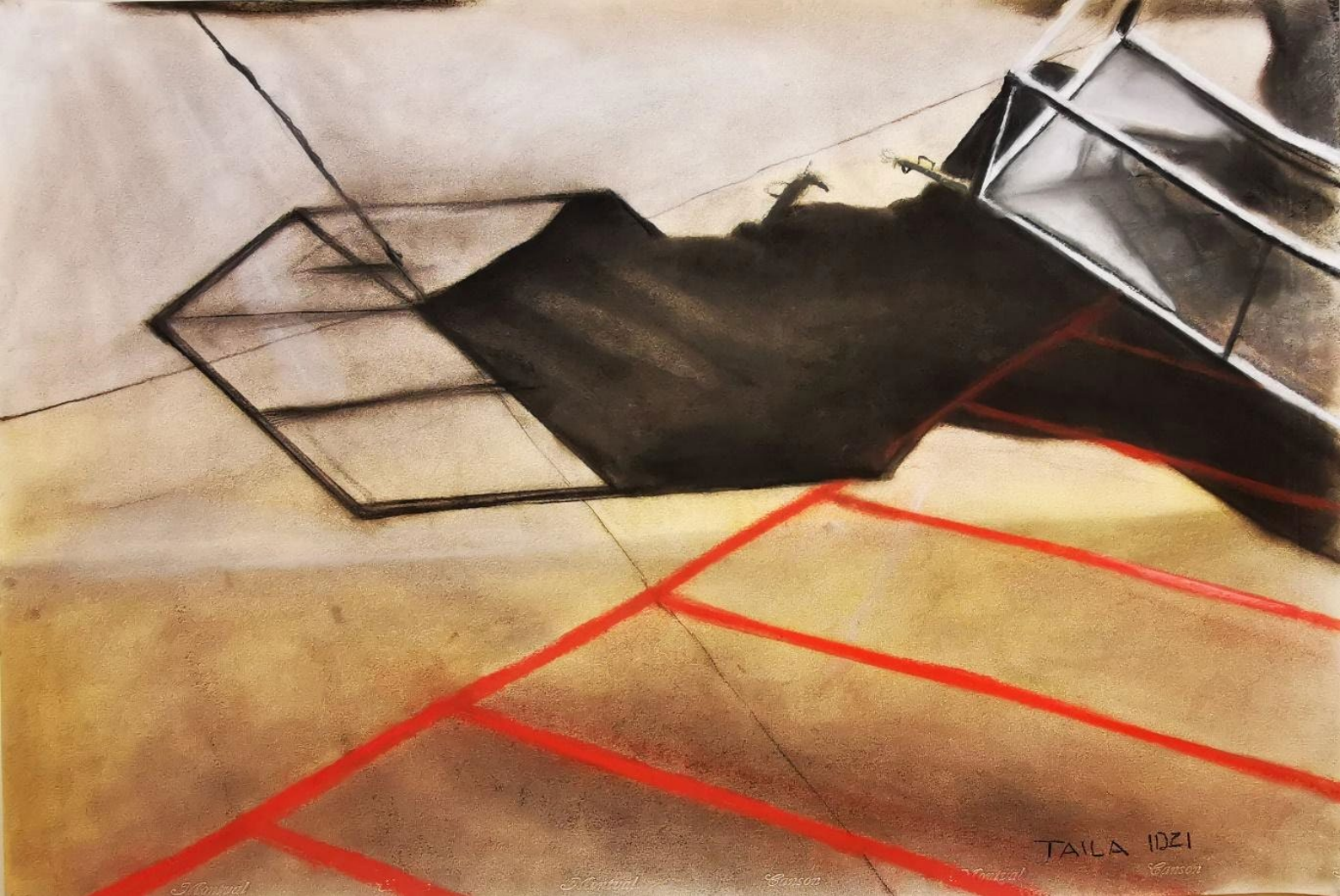


Fig. 23 - Confins. Pastel seco sobre papel, 110x75cm. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal.  
Fig. 24 - A pele do chão do Aeroporto. Pastel seco sobre papel, 100x75. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal.







Fig. 25 - Lixeira Festiva. Pastel seco sobre papel, 100x75. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal.  
Fig. 26. Belzonte. Pastel seco sobre papel, 100x75. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal.







Fig. 27 - Pôr do sol na Orla. Pastel seco e aquarela sobre papel, 100x75. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal.



### 1.6.3 O ateliê errante e a descrição – processos da heliogravura

Para além da inconstância de lugar, a errância resvala em um segundo aspecto do meu trabalho, no sentido de forjar uma trajetória marcada por constantes erros e acertos até, finalmente, chegar a um resultado de composição satisfatório. Iniciei a investigação do meu material de arquivo por meio do desenho. Enquanto isso, pesquisava modos de produzir heliogravuras com os registros visuais de viagem. No processo de aprendizagem e de domínio técnico da heliogravura, foram muitas tentativas, muitos erros e alguns acertos registrados, sempre que possível, em um caderno que levava comigo.

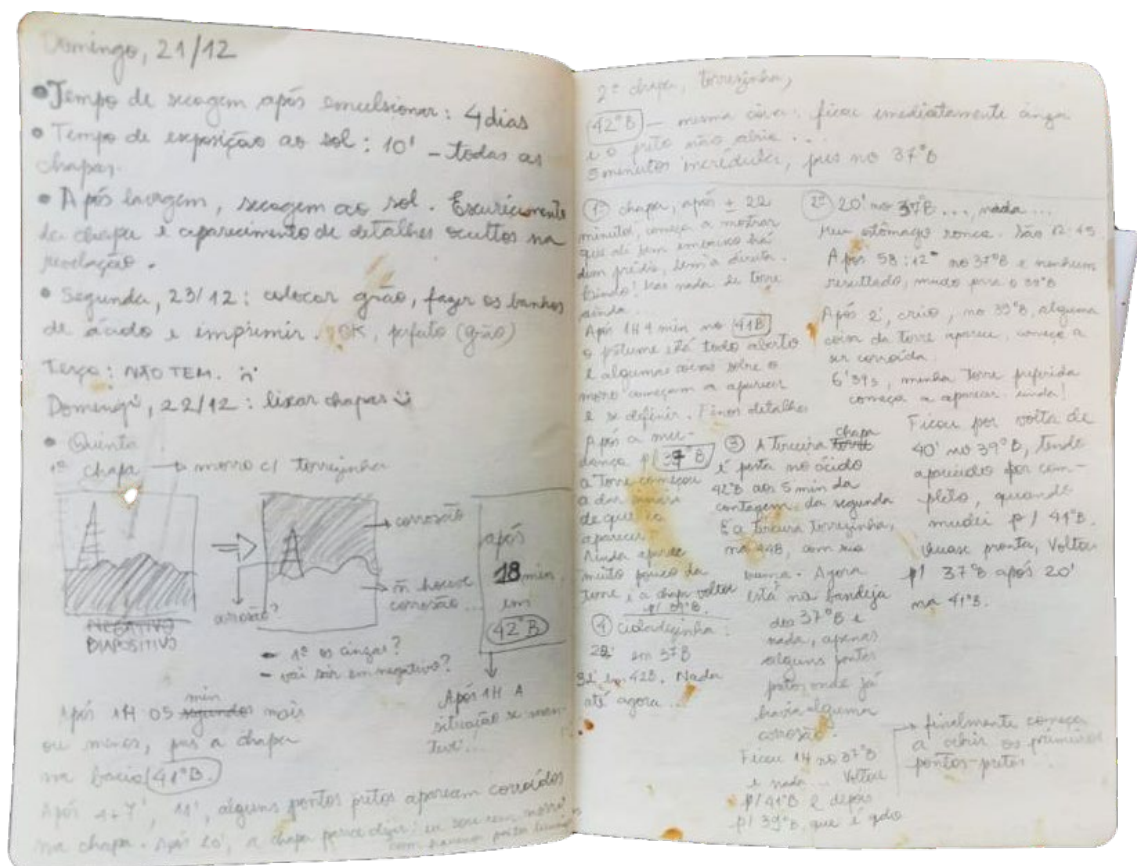


Fig. 28 - Caderno de bancada. Taila Idzi, 2019. Fonte: Arquivo pessoal.



A partir dos constantes registros nesse caderno, que passou a me acompanhar na bancada, estivesse no balcão da cozinha de casa ou no ateliê coletivo, fui me aproximando de resultados de maior qualidade na heliogravura. Esse foi o produto de uma prática de trabalho que, inicialmente, podia levar 10 ou 12 horas ininterruptas. Fui compreendendo a necessidade de esperar os tempos de preparação e secagem da gelatina na superfície das chapas, o que em geral precisava ser feito de um dia para o outro: preparar a emulsão, deixá-la descansar 24 horas, vertê-la em uma superfície levemente inclinada sobre a chapa de metal, esperar a secagem de 24 horas ou mais, gravar a imagem e a revelar, para então deixar a gelatina secar por mais 24 horas antes de passar para a etapa de gravação com os ácidos. E saber o tempo necessário de incidência da luz solar sobre o material sensibilizado, e conhecer o tempo de gravação dos mordentes<sup>8</sup>...

...Conter a ansiedade. E finalmente descobrir que os mordentes velhos podem levar horas para corroer as chapas na medida desejada, fazendo aparecer as imagens. Antes disso, os erros foram incontáveis: a gelatina retinha a imagem, mas craquelava depois que eu retirava o vidro que prensava o negativo contra a superfície fotossensibilizada. Ou a imagem saía no meio de uma gravação com percloro, gravando muito pouco do que eu queria. Para erros desse tipo, eu deveria iniciar todo o processo novamente, desde lixar e polir as chapas de cobre. E as marcas da gravação eram muito mais profundas do que pareciam, fazendo com que o trabalho da lixa fosse lento e árduo.

---

<sup>8</sup> A palavra *mordentes*, tão comum no cotidiano de gravadores, bem como em manuais de gravura em metal (a exemplo, temos CAMARGO, 1992, que dedica um capítulo do seu livro à descrição técnica dos processos que envolvem seu uso), é utilizada para se referir às diferentes substâncias corrosivas – geralmente sais ou ácidos – que “atacam” as superfícies metálicas, criando sulcos ou ranhuras para gerar as imagens. No dicionário online *Merriam Webster* (2020), o termo em inglês *mordant* refere-se a algo ácido ou que, de certa forma, “morde” a matéria. O termo deriva provavelmente do latim, *mordere*. No inglês, essa palavra foi introduzida através do francês médio. Essa raiz forneceu ao inglês o termo *morsel*, um pedaço ou pequena mordida, que está relacionada ao termo em francês *morceau*, que tem o mesmo significado.



Fig. 30 - Registro de processos em heliogravura, Taila Idzi, 2019. Camada de gelatina sensibilizada craquelada após reter a imagem. Fonte: Arquivo pessoal.

Todas essas tentativas marcadas por alguns acertos, mas sobretudo pelo erro, me reconduziram a uma questão já trabalhada em *A cianotipia que não deu certo* (2015), uma experiência realizada durante meu mestrado em Educação (UFRGS). Em uma época do ano bastante chuvosa e úmida no Rio Grande do Sul, entre setembro e outubro, levei um papel pré-sensibilizado para a sala de aula com os químicos da cianotipia<sup>9</sup> e brinquei com as crianças, dizendo que se tratava de um papel mágico. Para aquele dia os alunos haviam levado objetos de que gostavam muito e sobre os quais compartilharam histórias com os colegas. A expectativa de ver o que aconteceria quando puséssemos os objetos sobre o papel era grande. Mas como o dia estava úmido e os químicos provavelmente não tinham secado o suficiente no papel, muito pouco do que foi depositado sobre ele ficou registrado após a lavagem. Como se não bastasse, o papel se rasgou completamente.

<sup>9</sup> A *cianotipia* é um processo fotográfico histórico que utiliza sais de ferro para tornar uma superfície fotossensível. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, *cianótipo* (CIANÓTIPO, 2020) foi inventado pelo inglês Sir John Frederick William Herschel (1792-1871) em 1842. O nome *cianotipia* é relativo às propriedades cromáticas dos sais de ferro, que produzem uma coloração ciano, isto é, entre o azul e o verde, antes da exposição à luz. Já na revelação, sua coloração é azul royal.



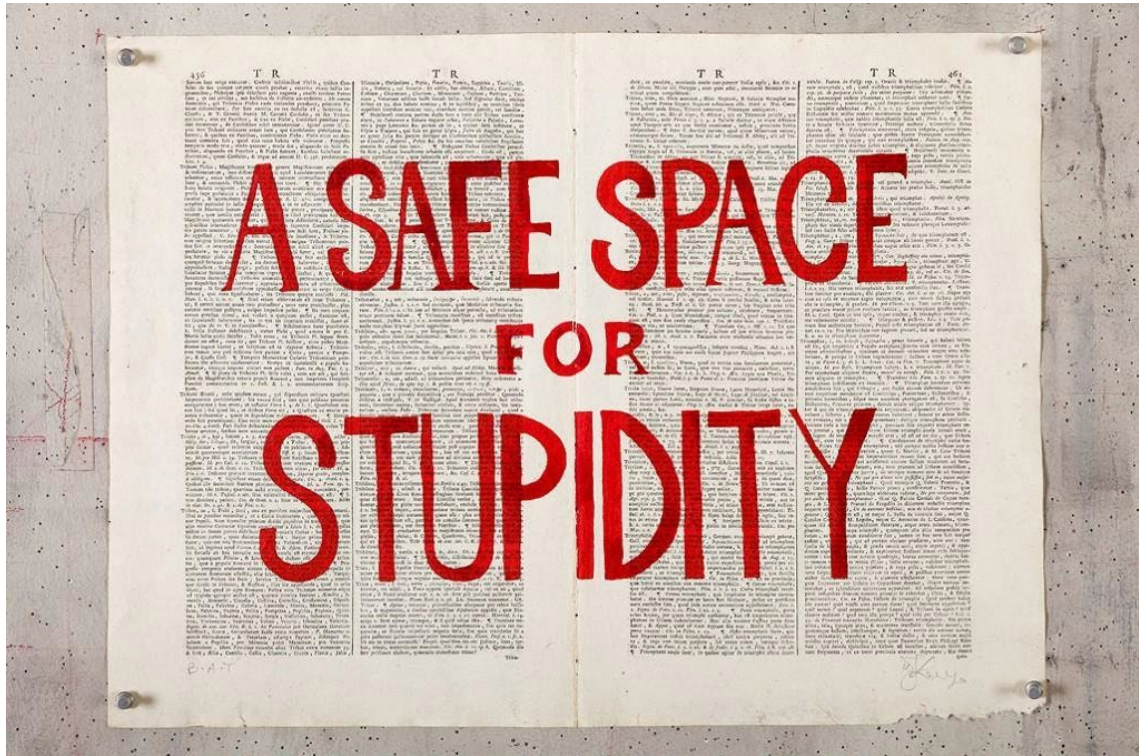


Fig. 31 - A safe space for stupidity. William Kentridge. Serigrafia sobre páginas de livro. 37.5 x 46.5 cm, 2015.

Utilizar uma técnica fotográfica histórica com crianças implica em uma grande responsabilidade, que é manejar as frustrações caso algo dê errado na atividade. Desde então, assumi que a sala de aula era um lugar seguro para a errância, como o ateliê de William Kentridge. Como o próprio artista afirma na litografia intitulada *A safe place for stupidity* (2012), ateliê e sala de aula são espaços seguros para a estupidez, a patetice, a imbecilidade. Considero muito saudável a possibilidade de ir e voltar em um trabalho poético. Como sempre digo para os alunos, não há risco mais seguro do que aquele que corremos com o lápis. Na vida, muitas coisas não têm volta, mas um papel molhado seca rápido, um pingo de sujeira pode virar uma chuva, ou um pássaro ou ser coberto por tinta e sumir.

Os erros são repletos de possibilidades estéticas e criativas. No caso da cianotipia, recolamos os pedaços rasgados do papel e redesenhamos o que não ficou marcado e, em outra ocasião, repetimos a experiência. E o que aprendemos foi que mesmo quando a prática dá certo, esse “dar certo” pode ser ilusório, uma vez que, em função da posição solar no momento em que repetimos a experiência, muitas figuras ficaram distorcidas e deram origem a um jogo de adivinhações. A errância, portanto,

constitui não somente um movimento impreciso por diferentes lugares, mas também uma trajetória marcada por erros e acertos.



Fig. 32 - Jogos de adivinhação a partir da cianotipia, 2015.

Procurei compreender os processos da heliogravura para adensar a imagem instantânea, produzida no trânsito, com os tons e meios-tons, texturas e profundidades da imagem gravada. Ao mesmo tempo, passei a transformar a captura imediata das paisagens da estrada em uma operação bastante trabalhosa e lenta de gravação de imagens em chapas de metal. Há, nesse exercício, algo que me permite olhá-las mais demoradamente, vê-las surgindo e também destruí-las quando o processo não funciona.

Enquanto escrevia sobre todas essas atividades, inventei uma palavra: querendo escrever *descrição*, escrevi *descricção*. E a *descricção* é isso, que venho fazendo, entre o fazer aparecer de uma imagem que ainda não está completamente revelada e o apagar dessas imagens nas chapas de metal, trabalho com a *descricção*. Constituir uma poética dos erros é também compreender que o mesmo impulso que cria, destrói. E que não é possível criar uma memória que se quer permanente sem destruir, nesse ato, tantas outras. E ao fazer isso, penso que abraço, também, o porquê de fazer pesquisa em artes. Este diz respeito muito mais às dúvidas, às aberturas e à possibilidade de transformação do artista e do trabalho do que das certezas, das práticas consolidadas e da afirmação das mesmas.



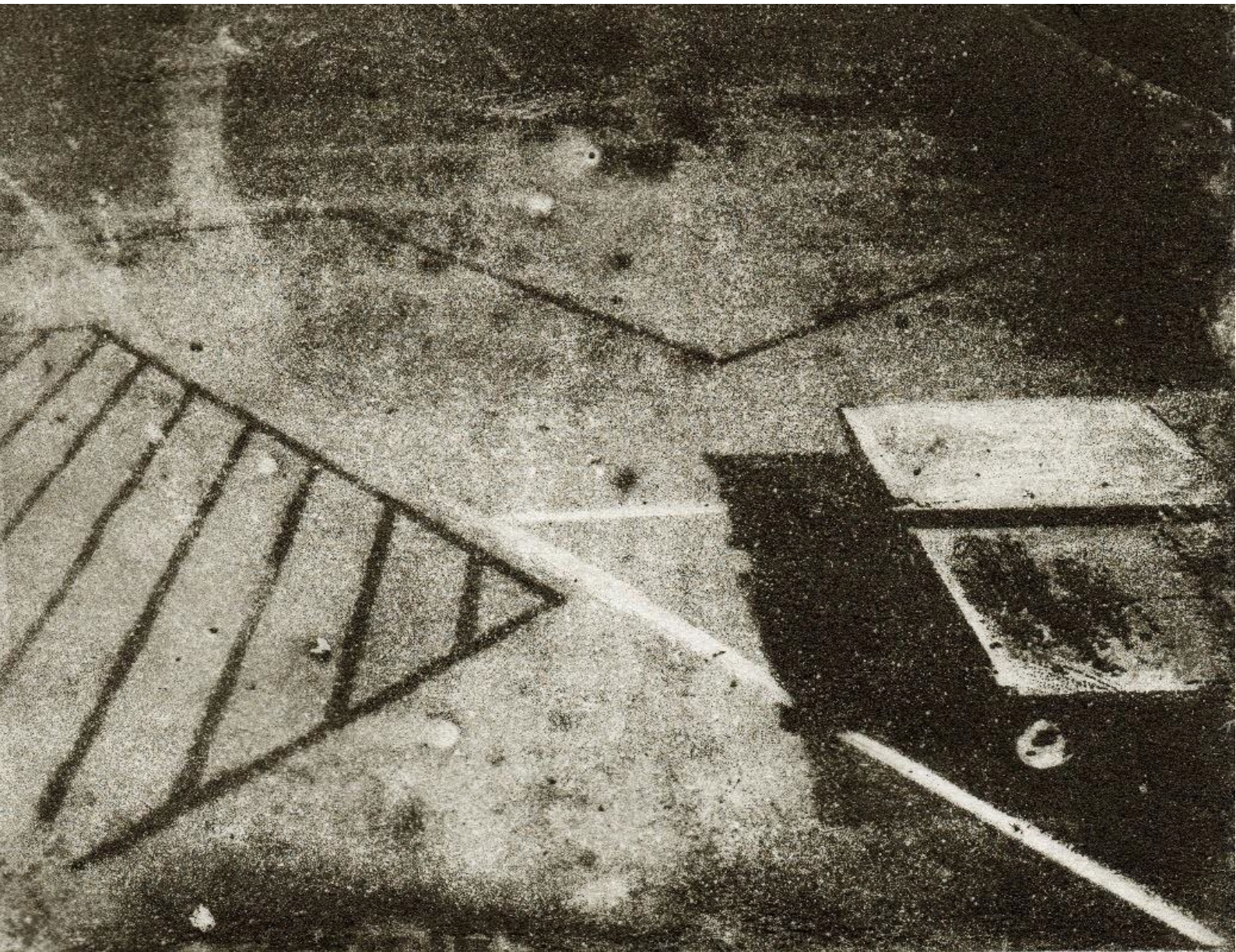


Fig. 33 - A pele do chão do aeroporto. Heliogravura. Taila Idzi, 2019-2020. Fonte: Arquivo pessoal.





Fig. 34 - BR 448, Heliogravura. Taila Idzi, 2019-2020. Fonte: Arquivo pessoal.





Fig. 35 - Confins. Heliogravura. Taila Idzi, 2019-2020. Fonte: arquivo pessoal. (Acima).  
Fig. 36 - Porto Alegre, Heliogravura. Taila Idzi, 2019-2020. Fonte: arquivo pessoal. (Próxima página).







## 1.7 O tempo da generosidade

*Enquanto isso/ anoitece em certas regiões/ E se  
pudéssemos/ ter a velocidade para ver tudo/ assistiríamos  
tudo/ A madrugada perto/ da noite escurecendo/ ao lado  
do entardecer/ a tarde inteira/ logo após o almoço/ O meio-  
dia acontecendo em pleno sol/ seguido da manhã que  
correu/ desde muito cedo e que só viram/ os que  
levantaram para trabalhar no alvorecer/ que foi surgindo  
(REIS e MONTE, 1994)*

O *Tempo da Generosidade* remete ao período entre 2021 e 2022, com a progressiva reabertura das escolas e a retomada das minhas atividades docentes, o que só se tornou seguro a partir da produção das primeiras vacinas contra a Covid-19. Foi um período de bastante medo para as pessoas e por isso ainda não haviam voltado todas as crianças ou todos os professores e funcionários para a escola. Durante esse período, eu havia me mudado para uma casa e construí uma horta. Esse tempo produziu algumas belezas, porque é isso o que fazemos em momentos desafiadores: ou nos transformamos, ou adoecemos.

Dentre as maiores belezas desse tempo, está aquela que ignoramos. Como na música *Enquanto isso* (REIS e MONTE, 1994), a vida acontece em simultaneidade ao nosso redor e mesmo distante de nós, do outro lado do mundo. As cores do céu pintam a paisagem e não só não temos a velocidade para ver tudo, como estamos sempre ocupados com outras coisas. O esvaziamento dos espaços que antes sempre estavam cheios, como as ruas e as escolas, fez com que o mato ocupasse tudo o que não era pisoteado ou frequentado com certa regularidade. Com isso, também os animais fizeram casa por tudo. Voltar à escola durante esse período fez despertar a consciência para o extraordinário da vida, que acontece independentemente dos humanos, aquilo em que estamos imersos sem nos darmos conta.

Se era necessário voltar para a escola, também era necessário modificar aquele ambiente para que fosse possível brincar. O brincar era urgente. E foram surgindo ações das colegas para criar espaços de lazer e contemplação da natureza. Ao trabalharmos naquilo que virou mato, não era possível deixar de reparar nos sabiás, que fizeram ninhos por tudo: na escola e em um canto em frente à porta da minha casa. O som dos

pássaros era extraordinário. Ao lado de uma janela, próximo à sala do jardim da infância, as crianças gritavam alucinadas: “Professora, professora! Olha!!! O passarinho!” ao ver um casal de sabiás buscando comida e alimentando os filhotes com minhocas e pequenos insetos.



Fig. 37 - Fotografia da série O tempo da generosidade. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.



Fig. 38 - Fotografia da série O tempo da generosidade. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal. (Acima).  
Figs. 39 e 40 - Fotografias da série O tempo da generosidade. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo (Próx. página).

Na minha horta, os sabiás sempre aportavam, cavocando buracos e, depois, dividindo a comida com o bico e com o pé para dar de comer aos filhotes. Uma laranjeira florescia esplendorosa, trazendo o perfume para a janela do segundo andar, onde eu trabalhava principalmente nos dias de chuva. A mesma chuva foi responsável por derrubar uma árvore enorme que tínhamos na escola. Os rapazes do corte de árvores foram lá, remover a árvore. Eram jovens e curiosos. Ao ver muitas bolas no telhado da escola, pegaram uma escada e tiraram tantas quanto conseguiram, encheram uma delas e foram jogar nos intervalos. Deixaram no chão vinte e uma bolas que a professora Marielle contou com os alunos. Havia bolas de décadas passadas, diferentes gerações de bolas, com motivos de várias Copas do Mundo de futebol.







Com tudo o que emanava de um cotidiano escolar cheio de descobertas, era impossível ficar imune. Estávamos expostos a um vírus invisível: dessa vez, ele era a vida que emergia da terra. Era um tempo de reviver. Ou ao menos parecia. E foi um tempo de profundas transformações e descobertas junto à terra. As imagens produzidas nesse período marcaram os meus dias. Os trânsitos entre casa, trabalho e atelier eram tempos de profunda reflexão, de poesia profunda. Esses ambientes me davam muito material para criar e foi isso que fiz, onde quer que estivesse. Eu estava muito presente, vivendo aquele tempo com intensidade.

### **1.7.1 Plantar é pralém de si**

*O tempo da generosidade* motivou a criação de *Plantar é pralém de si* (2022), um vídeo que apresentei no 31º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), em 2022. Ele registra um “transplante de horta” da minha casa para a escola, depois de um ano de retorno pós isolamento e em razão da minha mudança. O transplante finda um ciclo marcado pelo trabalho intenso e pela reconstrução de várias coisas que ficaram abandonadas durante a pandemia, dentre elas o espaço escolar. No retorno, espaços onde o corpo podia se expressar ou sonhar imagens não-pedagogizantes, como a sala de artes ou a de cinema, tinham sido fechados. Além disso, a escola sofreu onze furtos de cabeamento durante seu fechamento. Enquanto o cabeamento era refeito, era furtado novamente.

Em um contexto totalmente distópico, no qual se ansiava voltar a viver, seria possível aprisionar qualquer corpo, sobretudo o das crianças, nas cadeiras? Sem nenhuma verba ou carga horária destinada para isso, mas no desejo de criar espaços de respiro, utilizamos — eu, os alunos e alguns colegas professores — os princípios da permacultura<sup>10</sup>, valendo-nos de tudo que estava abandonado, como *pallets*, cadeiras quebradas, tinta vencida, uma sala de artes com produções em cerâmica equivalentes a vinte anos de trabalho, alguns quilos de argila e nós mesmos, em nossa solidão existencial. Fiz do espaço doméstico um laboratório de produção de mudas, as quais frequentemente doava para amigos, colegas e para a comunidade escolar.

---

<sup>10</sup> A permacultura é uma forma ecológica de fazer agricultura visando o cuidado com a terra e com as pessoas.



Fig. 41 - Registro da reforma da sala de artes. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.  
Fig. 42 - 20 anos de trabalhos em cerâmica. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.







Fig. 43 - Cuidados com a horta da escola e composteira. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.



Fig. 44 - Berçário de mudas. Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.

Dessa forma, tanto em casa quanto em comunidade, constituí um trabalho de resistência ao sentimento de abandono que se instaurou na educação, na cultura e na saúde mental do país. Diante do abandono, fez-se urgente o mergulho do corpo em processos coletivos, catárticos, por vezes também exaustivos, mas que tinham como objetivo a desburocratização da própria vida.

Questionada do porquê de apresentar esse trabalho no Comitê de Poéticas Artísticas, e não no Comitê de Ensino de Arte do evento, explico. A pandemia pôs em evidência a expressão “trabalho não-remunerado”, que são os trabalhos relativos ao cuidado, geralmente exercidos por mulheres. Certas profissões historicamente feminizadas, como a docência, passam por semelhante desvalorização. E há um desconforto tanto do mercado de arte quanto da academia em aceitar a produção de artistas mulheres que também são professoras, tenha a produção enfoque na docência ou não. Mas, sobretudo, principalmente quando se trata de problemáticas pertencentes ao universo escolar. Como se a nós coubesse apenas o sacerdócio.

Mas o corpo da mulher, da artista e da professora é assombrado todas as noites com os mesmos pensamentos, dores, sonhos, pesadelos, angústias e ideias que a tomam de assalto, o que mostra a inseparabilidade entre os processos de ensinar, aprender, criar e produzir conhecimento e a indivisibilidade do corpo. Dessa forma, compartilho aqui as imagens e a transcrição do vídeo apresentado, que dá a ver a potência do trabalho engendrado por mim, meus colegas e alunos nesse período de retorno.



Fig. 45 - IDZI, Taila. PLANTAR É PRALÉM DE SI. In: 31º Encontro Nacional da ANPAP EXISTÊNCIAS, 2022. Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Fortaleza - CE: Even3, 2022.



Entre abril de 2021 e maio de 2022, comecei uma horta em uma casa onde eu moraria, a princípio, por apenas seis meses. Durante o período de uma estadia que acabou se estendendo por treze meses, fui questionada do porquê de todo aquele trabalho e o que eu faria com todas aquelas plantas quando eu fosse embora.

Em junho de 2021 as aulas foram retomadas na escola em que leciono e eu percebi que havia uma necessidade urgente de reocupar e encher de vida os espaços escolares, abandonados há pouco mais de um ano. Porque o corpo pedia outro tipo de ritmo e outros modos de se fazer escola. Essa percepção motivou um movimento independente com alguns outros colegas: a princípio, destinando nossos intervalos para trabalhar nesses espaços. E depois, engajando também os estudantes, durante as aulas ou nos intervalos. Os resultados desse trabalho foram: uma horta, a revitalização de um antigo jardim, uma composteira, a criação de um mural com máscaras cerâmicas há muito tempo guardadas na escola, a reforma parcial de uma sala (quase) abandonada.

Ao final desse período e uma vez que eu nada poderia levar comigo, transplantei a horta e o jardim da minha casa para a escola, primeiro de bicicleta, todos os dias, plantando três ou mais plantas por dia. Depois, com a ajuda de dois amigos, enchi o carro de um deles com toda a minha horta e replantei na escola. E para aqueles que me questionavam sobre o porquê de todo esse trabalho, eu simplesmente afirmo: plantar é para além de si.

*Plantar é pralém de si. Transcrição de vídeo, 2022.*

### 1.7.2 Grão do tempo, grão da memória

O *tempo da generosidade* também foi profícuo para que eu continuasse meu processo de adensamento da imagem por meio da heliogravura. Nesse sentido, retomei imagens que eu gostaria de eternizar de tempos anteriores e acrescentei novas imagens à seleção das que eu queria ver transformadas pelo grão da água-tinta<sup>11</sup>. Essa nova seleção continua, é claro, a fotografia das vinte e uma bolas recuperadas do pátio da escola e a foto do sabiá que passou a habitar uma das passagens cobertas pela qual nos deslocávamos.

Mas também outros registros delicados da casa, do atelier, da escola, das coisas

<sup>11</sup> *Água tinta* é o processo da gravura em metal que simula, de certa forma, a pintura, porque ao invés de criar linhas por meio da corrosão dos mordentes, ela cria manchas. Mas para que a matriz segure a tinta na sua superfície, é preciso que o metal tenha alguma textura. O que possibilita essa produção de textura é a aplicação de uma camada finíssima de breu em pó sobre a chapa de metal. Isoladas as partes que precisam ser protegidas, o mordente utilizado (eu geralmente uso percloroeto - que é um sal, devido à toxicidade do ácido nítrico) corrói as partes desprotegidas da chapa em metal. São os tempos de exposição ao mordente que criam diferentes tons de cinza ou das cores utilizadas.

em sua imobilidade, dos meus irmãos, dos meus amigos e do meu namorado tomando café à luz da manhã, nos quais a melancolia do presente se manifestava e a certeza de que tudo é transitório: a luz que habita as superfícies dos objetos ou pele de quem amamos, não será a mesma luz do dia seguinte. Uma certeza que parece habitar as fotos de um artista como Daniel Blaufuks, nas fotografias contidas no livro *Attempting Exhaustion* (2017), sobre as quais ele comenta, no posfácio:

Entre 2009 e 2016, fotografei uma mesa e uma janela da minha cozinha em Lisboa. Fui atraído primeiro pelo seu silêncio, depois pela forma como os objetos recebiam a luz e, finalmente, pela sua composição geométrica. Não pude deixar de notar, cada vez mais, como as coisas se repetiam sem se repetirem verdadeiramente. Pequenas mudanças, transformações quase invisíveis aconteciam todos os dias, de acordo com o clima e a estação. (BLAUFUKS, 2017).

Nas cenas do cotidiano, há e não há repetição. Na sua relação com a mesa da cozinha, Blaufuks admite que, verdadeiramente, não há. A repetição é apenas aparente. A luz muda, é certo. Se fotografarmos todos os dias as mesmas coisas nos mesmos horários, é possível acompanhar o movimento da terra com relação ao sol. A luz do sol parecerá se arrastar sobre os objetos, espichando e diminuindo as sombras. Mas o que me faz fotografar certas coisas, vivas ou não vivas, é a certeza de nossa passagem breve na história da terra. É essa vulnerabilidade das coisas (e pessoas) que as torna belas. E isso é o que eu chamo de *melancolia do presente*.



Fig. 46 - BLAUFUKS, Daniel. *Attempting Exhaustion*. Londres: Akio Nagasawa Publishing, 2017.



Fig. 47 - Fim de tarde. Fotografia digital. Da série Estudos Para a Melancolia do Presente. Taïla Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.



Fig 48 - Ferramentas. Fotografia digital. Da Série Estudos Para a Melancolia do Presente. Taïla Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.





Fig. 49 - PachamAna. Fotografia digital. Estudos para a melancolia do presente, Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.  
Fig. 50 - Passarinho. Fotografia digital. Da Série Estudos Para a Melancolia do Presente, Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo pessoal.







Fig. 51 - Manhã. Fotografia digital. Estudos para a melancolia do presente, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.

Essa seleção de imagens deu continuidade aos meus estudos na heliogravura. Em minha nova morada, montei um atelier na edícula dos fundos da minha casa. Com uma exposição marcada para acontecer no final do ano, eu trabalhava dia e noite nos processos de preparar os positivos, as chapas, a gelatina bicromatada, dar às coisas seu tempo de secagem ou gravação, sentir a intensidade da luz do sol, colar breu sobre as chapas com o calor do fogo, gravar, errar muitas vezes em alguma parte do processo e iniciar tudo novamente, lixando as chapas que deram errado outra vez, alternando a lixadeira e a mão.

O processo errático da heliogravura tem algo de odisseico. Porque engendra uma viagem no universo das imagens, cria um espaço de subjetivação, nos fazendo percorrer o tempo da imagem e voltar ao nosso tempo. E também porque lembra muito, nas tentativas e erros necessários para se chegar na imagem, o trabalho de Penélope, ao fiar e desfilar, todas as noites, o sudário do pai de Ulisses, da Odisseia. Durante os dez anos de ausência de Ulisses, o qual se lançara ao mar com seus homens, surgiram inúmeros pretendentes. Diante das insistências de seu pai para que se casasse, Penélope fez a promessa de que só se casaria quando terminasse de fiar o sudário. Por muito tempo, isso a “salvou” de se casar por pressões sociais, já que, embora fiasse durante todos os dias, ela nunca terminaria de fazê-lo se o desfizesse a cada noite pra recomeçar no dia seguinte.



Fig. 52 - Penélope e os pretendentes, John William Waterhouse, 1912. Óleo sobre tela, 129,8 x 188 cm. Fonte: Wikimedia Commons.



Fig. 53 - Começando tudo do zero. Registro de processo. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.



### 1.7.2.1 Processos da heliogravura

#### Heliogravura

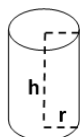
##### 1. Preparo da água destilada – 1L

<https://pt.wikihow.com/Fazer-Água-Destilada>

##### 2. Preparo da gelatina bicromatada

###### Instrumentos:

- Balança de precisão
- Toca-discos com tampa
- Copo cilíndrico/vidro:



h= altura  
r= raio  
volume =  $h \cdot \pi \cdot r^2$

1ml = 1cm<sup>3</sup> → não esquecer!!!

###### Substâncias

Bicromato de potássio – 3g  
Água destilada – 50cm<sup>3</sup> (ou ml)

Juntar com

Gelatina purificada – 8g  
Água destilada – 50cm<sup>3</sup> (ou ml)

-----

Fig. 54 - Fragmento de Heliogravura passo-a-passo, compilação de técnicas organizado pela autora, 2019.

Heliogravura é o nome do processo descrito por Marco Buti e Ana Letycia (2000), que é feito a partir da sensibilização das chapas de metal com gelatina bicromatada. Trata-se de uma solução caseira, de preparo relativamente simples,, que deve ser vertida sobre chapas de metal já preparadas, depois de terem sido lixadas com diferentes espessuras de lixa d'água, além de muito bem polidas e desengorduradas, utilizando uma mistura de carbonato de cálcio com álcool.



Fig. 55 - Polimento de uma chapa de cobre. Processos da heliogravura, Taila Idzi, 2021. Vídeo, 2'46. Fonte: arquivo pessoal.



Fig. 56 - Sensibilização das chapas de cobre. Processos da heliogravura, Taila Idzi, 2021. Vídeo, 2'46. Fonte: arquivo pessoal.

Para verter esse material sobre a chapa, deve ser usada uma bacia que dê a ela uma boa inclinação. É uma etapa delicada: a gelatina precisa estar morna e há condições ideais de temperatura e umidade que também precisam ser observadas. Depois disso, o tempo de secagem ideal é o de 24 horas. Convém não apressar os processos.

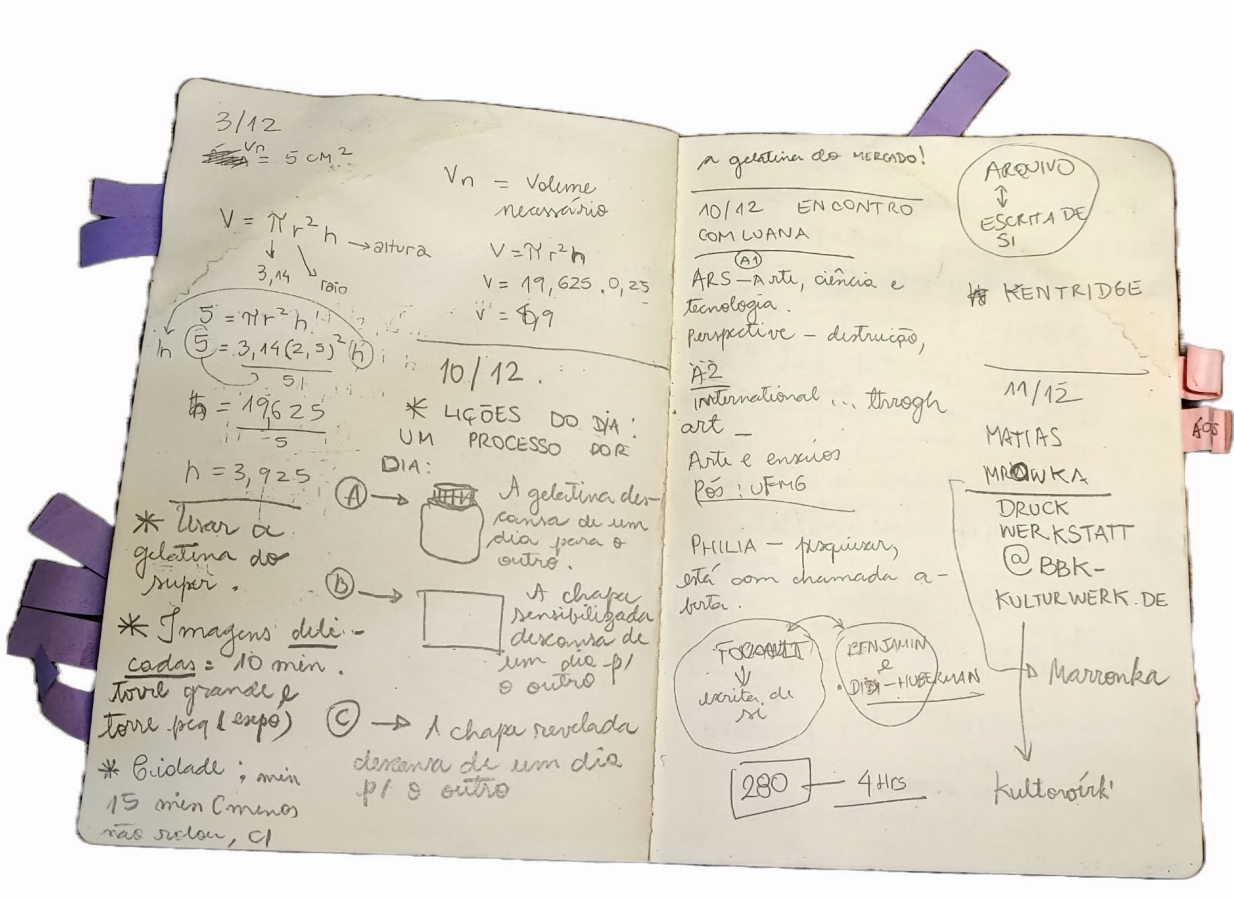


Fig. 57 - Caderno de bancada, Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal



Com as chapas secas pode ser feita a exposição solar. Eu costumo gerar digitalmente um positivo com bastante contraste para esse processo e fazer a impressão em lâminas transparentes. Deve-se prensar a imagem com um vidro para que o material não desfoque. Não convém fazer essa etapa em dias nublados. Em dias ensolarados, dez minutos de exposição são ideais.

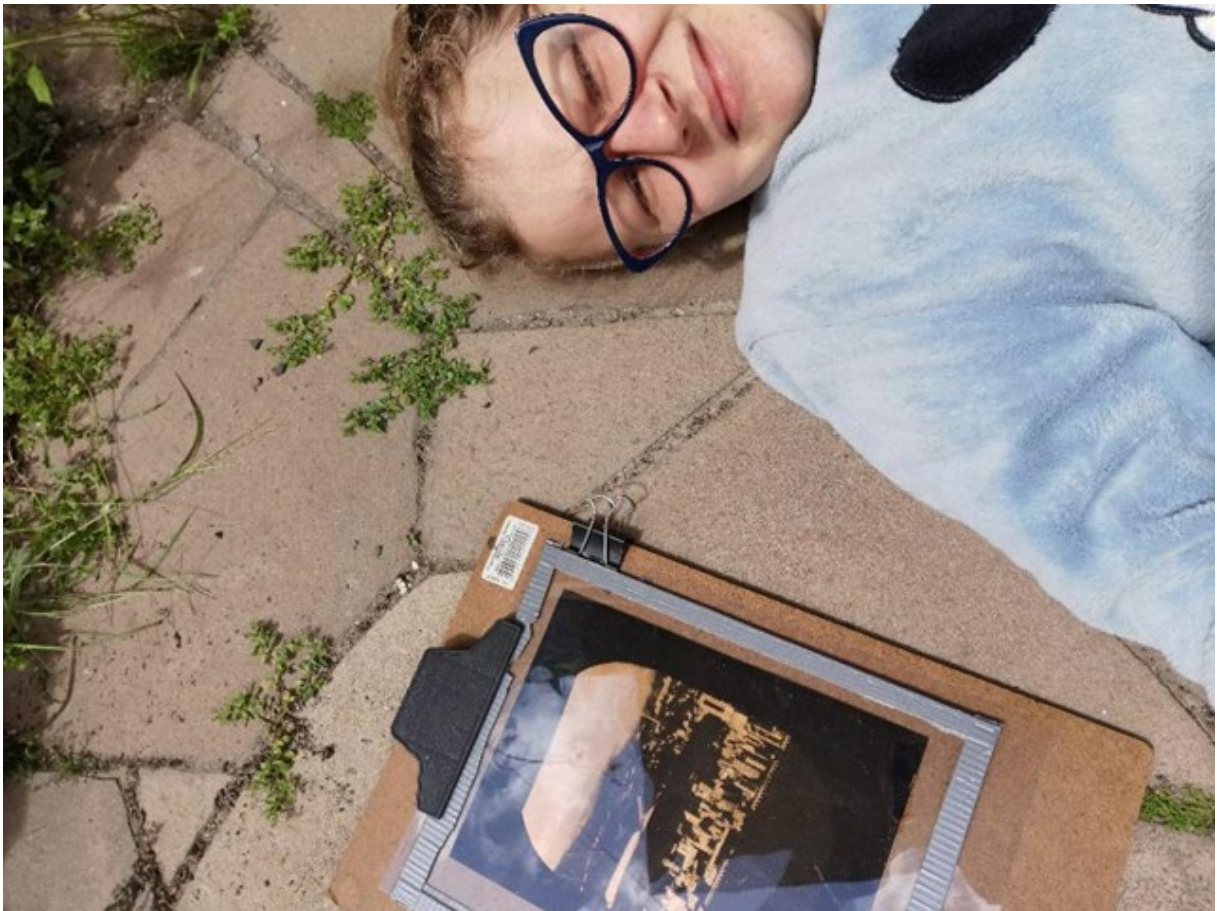


Fig. 58 - Sentir o sol (ou o que não te contaram sobre a heliogravura).  
Registro de processo, Taila Idzi, 2021.  
Fonte: arquivo pessoal.

É importante desmontar esse material em uma sala escura, com pouca ou nenhuma incidência de luz. A revelação da superfície gelatinosa deve ser feita com água morna e logo resfriada com água gelada. Também se recomenda não apressar nada nessa técnica. Embora a foto mostre o uso do secador de cabelo, até mesmo uma lufada de vento pode gerar falhas no processo. Revelada a imagem, deve-se deixar o material secar na vertical. Antes de expor esse material a outros processos, a imagem deve endurecer bem no sol e só use ela bem seca.



Fig. 59 - Secagem pós revelação. Processos da heliogravura, Taila Idzi, 2021. Vídeo, 2'46.  
Fonte: arquivo pessoal (superior).

Fig. 60 - Colagem do breu. Processos da heliogravura, 2021. Taila Idzi, Vídeo, 2'46.  
Fonte: arquivo pessoal.(inferior).





A heliogravura utiliza as mesmas técnicas da gravura em metal, dentre elas, a água-tinta: um processo que consiste em aplicar uma camada finíssima de breu em pó sobre a chapa de metal, a fim de criar rugosidades nas quais a tinta poderá aderir no processo de impressão. Os grãos devem aderir ao metal ao serem aquecidos.



Fig. 61 - Processo de gravação com percloro. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.

A gravação vem por último: ela utiliza diferentes diluições de percloro, um sal corrosivo: do mais espesso ao mais fino, esse líquido penetra lentamente na gelatina e é capaz de criar diferentes tons de cinza. E então se limpa a matriz com soda cáustica para retirar a gelatina. Lava-se bem esse material e é feita a prova. É possível fazer

retoques.



Fig. 62 - Retoque. Registro do processo. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.

### 1.7.2.1 Exposição

Essas obras foram expostas na galeria Calafia Art Store, em Porto Alegre, entre dezembro de 2021 e janeiro de 2022, sob curadoria de Maria do Carmo de Freitas Veneroso. A mostra, intitulada *Grão da Memória*, se pautou na relação entre os dois tempos que atravessam esses dois momentos de intensificação e mergulho na produção das gravuras em metal: o *tempo do trânsito* e o *tempo do isolamento*. Também estavam



presentes as gravuras da série *Palavra mordente* e vídeos dos processos de gravura.



Fig. 63 - Exposição Grão da Memória. Calafia Art Store, 2021. Fonte: Calafia Art Store

O enfoque no tempo permitiu que as gravuras das duas séries, produzidas em tempos distintos, *Palavra mordente* e *Melancolia Luminosa*, pudessem ser postas em diálogo. O título da exposição, “Grão da memória”, teve relação com essa cozinha da gravura, que envolve a utilização do breu para obter os tons de cinza, as granulações. Esse “grão” também se referia às diferentes camadas de grão existentes nessa técnica híbrida: o pixel da fotografia digital, os grãos do toner usado para imprimir as transparências, que também funciona como uma retícula. Por esse motivo, foi montada uma mesa, para que o público visitante pudesse ter vistas ao processo, de forma didática.

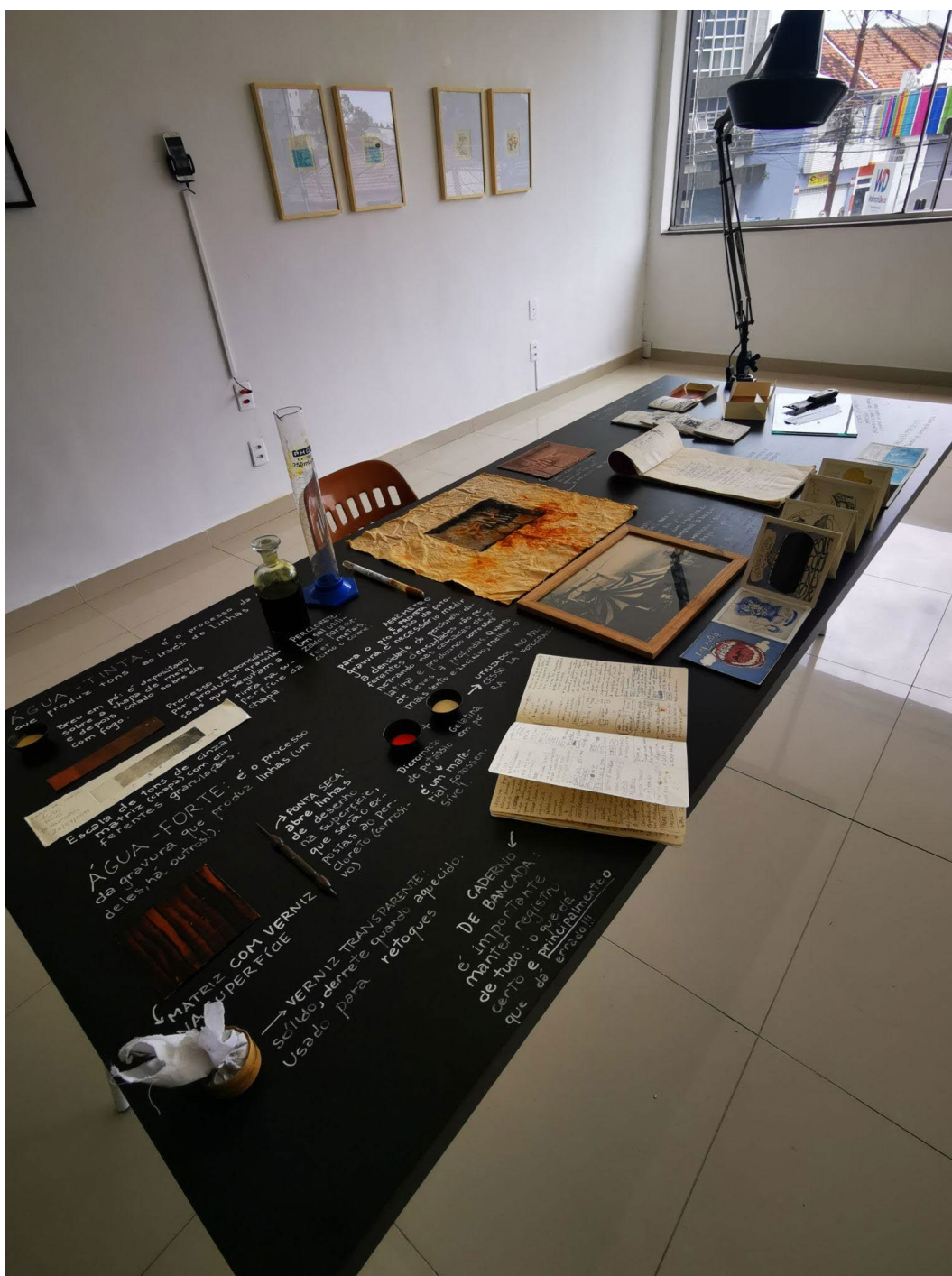


Fig. 64 - Mesa com os materiais utilizados no processo. Exposição Grão da Memória, Taila Idzi, 2021. Fonte: Calafia Art Store.





Fig. 65 - Detalhe da exposição Grão da Memória, 2021. Fonte: arquivo pessoal. (Acima).

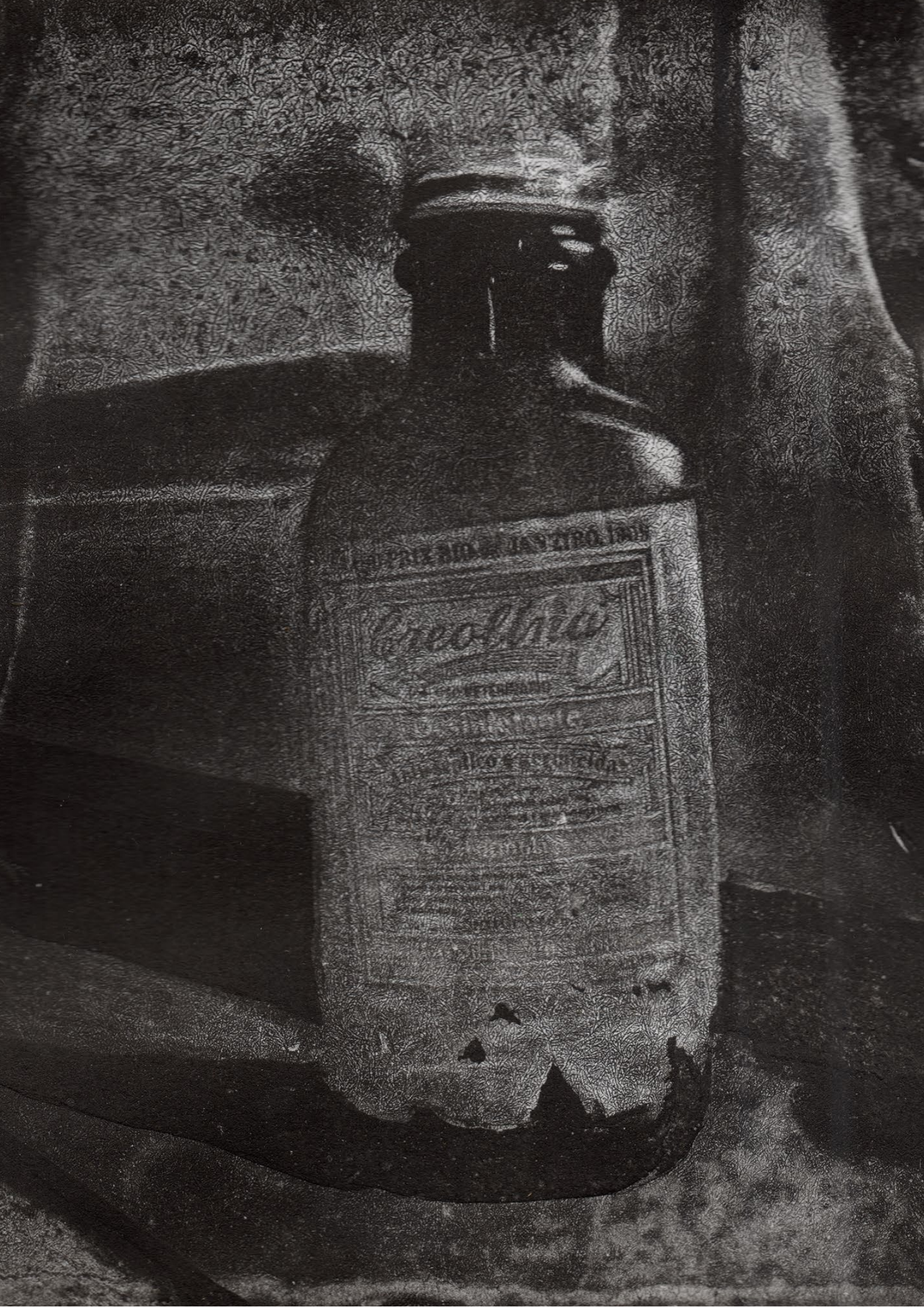
Fig. 66 - PachamAna. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. (Próx. pág, superior).

Fig. 67 - Passarinha. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. (Próx. pág, inferior).









PREMIER QUALITE

*Santal*

EXTRAITS

DE SANTAL

DE L'INDO-CHINE

PREPARE PAR

LE DOCTEUR

ROBERT

LEMOINE

1888





Fig. 68 - Creolina do Seu Venício. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: Arquivo Pessoal. (Página Anterior)  
Fig. 69 - Prendedores da Dona Celina. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal. (Acima)



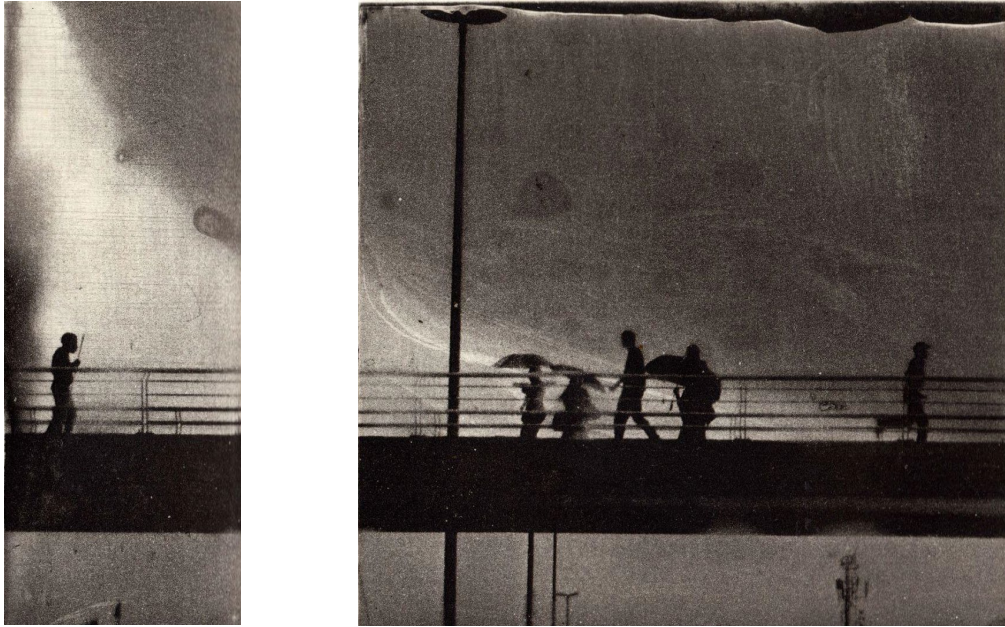


Fig. 70 - Rio. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.



Fig. 71 - Belo Horizonte. Heliogravura, Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.



## Capítulo 2

### Escrita de si no horizonte de subjetivação

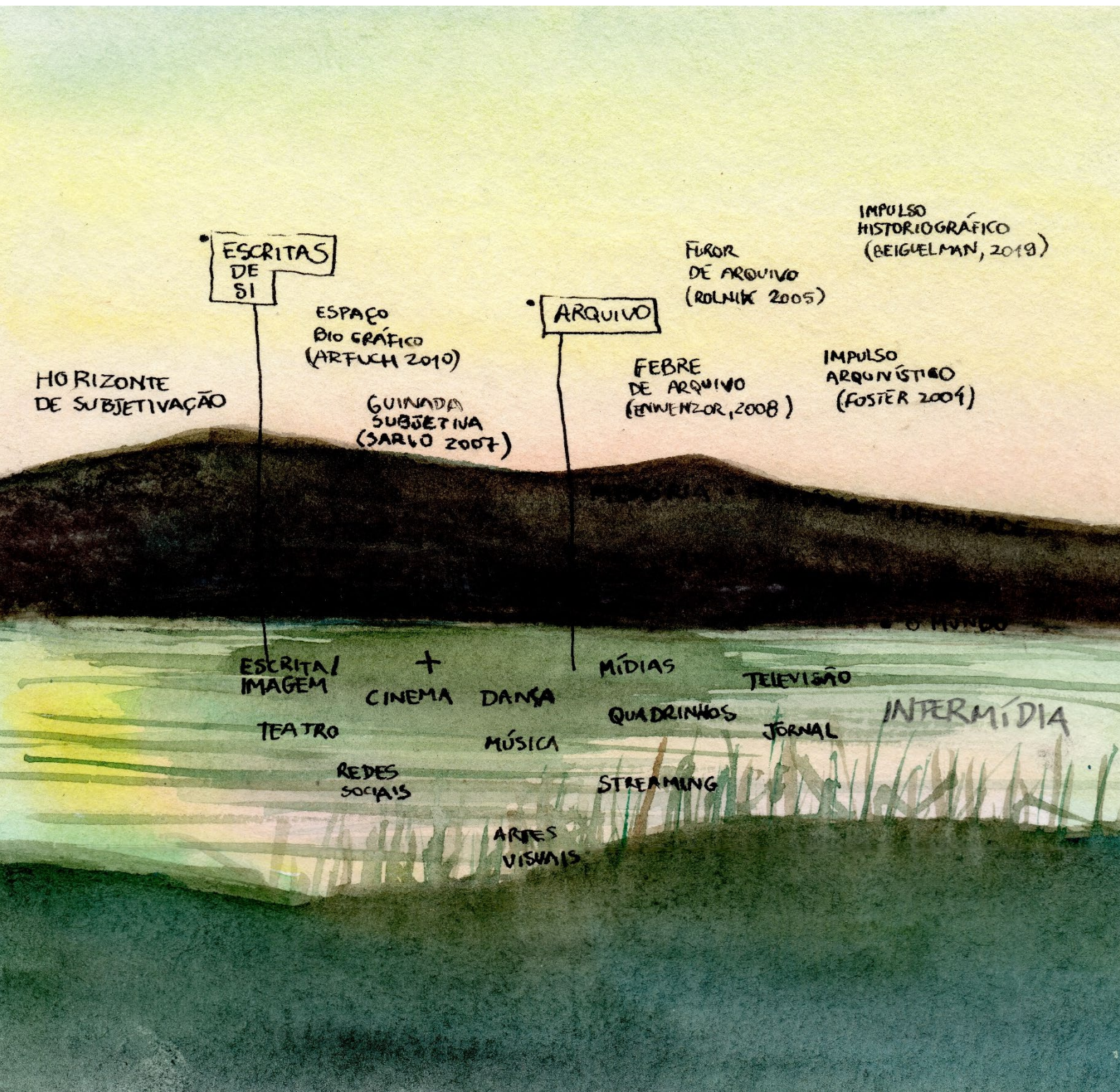


Fig. 72 - Diagrama. Aquarela e nankin sobre papel. Taila Idzi, 2020. Fonte: arquivo pessoal.



O presente capítulo tem como objetivo inserir meus principais temas ou pontos de partida em um horizonte teórico mais amplo. Há pelo menos três grandes temas diferentes que confluem no meu trabalho:

- As contaminações entre **palavras e imagens na produção contemporânea**
- que são em alguma medida **autorreferenciais**
- e que podem ou não ter origem no que chamei de **guardados**.

Olhando mais atentamente, poderíamos falar tanto em escritas de si quanto em práticas arquivísticas – que, nesse caso, partem de um arquivo pessoal, no qual se busca incluir o outro. Quanto ao horizonte teórico ao qual me refiro, gostaria de chamá-lo, inicialmente, de *horizonte de subjetivação*, ainda que me pareça difícil nomeá-lo, circunscrevê-lo ou abarcá-lo em sua heterogeneidade. Trata-se de uma noção formulada a partir da leitura de autoras como Beatriz Sarlo (2007), Leonor Arfuch (2010) e Diana Klinger (2012), que têm percorrido diferentes nuances dessa região, observando seus relevos, terrenos acidentados e zonas movediças em uma cultura contemporânea bastante rica, na qual emergem subjetividades em meios tão diversos quanto a literatura, o cinema, as artes visuais, a televisão, as redes sociais, entre outros.

É nesse horizonte que gostaria de percorrer os nós da discussão que aponte em minha introdução, nos quais se entrelaçam marcadores como palavra e imagem, o si mesmo e o outro, verdade e ficção. Também situo esses nós em outras duas discussões, que são a da escrita de si e do arquivo, partindo de duas perguntas fundamentais:

1. Como podemos entender a escrita de si nas artes visuais?
2. Como podemos entender o arquivo nas artes visuais?

Este capítulo trata dessas duas perguntas. Suas respostas apontam para o binômio arte-vida em sua fluidez, em sua complexidade e em sua inapreensibilidade, eclodindo em formas cada vez mais complexas.

## 2.1 Sujeito e si mesmo: arte como modo de subjetivação

Ao falar de um horizonte teórico comum, recorro às noções de *guinada subjetiva* (Sarlo 2007), *espaço biográfico* (Arfuch 2010) e *retorno do autor* (Klinger 2012). Percorrendo diferentes escritas de si ao longo da história, passando pela retomada daquelas existentes na tradição da escrita biográfica e autobiográfica, as autoras discutem as principais tensões presentes nesses momentos, em que a noção de sujeito, bem como a relação entre sujeito e verdade, parecem fundamentais para definir o próprio conceito de biografia ou autobiografia: esse sujeito que fala, fala sobre si ou sobre o outro? Nessa narrativa, o sujeito procura, obsessivamente, descrever todos os fatos ocorridos? Ele acredita no poder e na infalibilidade da memória e que é possível ser totalmente coerente e verdadeiro baseando-se apenas na memória?

Esse tipo de questão passa a ser bastante importante a partir da crítica filosófica ao sujeito operada no interior das ciências humanas, sendo crucial para a discussão feita por cada uma dessas autoras. Leonor Arfuch (2010, p. 17) situa esses debates na metade da década de 1980, na Europa e na América do Norte, em discussões que atestavam o fim da modernidade em favor de uma pós-modernidade que traz consigo

a crise dos grandes relatos legitimadores, a perda de certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos “microrrelatos”, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos.

Esse debate atinge em cheio uma tradição biográfica e autobiográfica que costuma narrar vidas célebres, de escritores ou personalidades ilustres, e julgam dizer a verdade sobre os fatos ocorridos ao longo dessas vidas. A crítica ao sujeito, que coloca à prova a verdade do discurso, passa a questionar esse sujeito como detentor da verdade, chegando, finalmente, à sua completa negação, como afirma Klinger (2012, p. 22), com “a ‘morte do autor’ na literatura e a ‘morte do sujeito’ na filosofia”.

No objetivo de compreender o fenômeno da escrita de si na contemporaneidade, Klinger (2012) assinala três importantes momentos na história da escrita autobiográfica na América Latina: o primeiro estaria ligado a questões identitárias nacionais, com a

preocupação de narrar as vidas e exaltar os valores daqueles sujeitos pertencentes a oligarquias, definidos por meio de sua linhagem. O segundo, refere à recuperação das democracias dos países marcados pelas ditaduras militares, marcando uma interessante transição com relação ao momento anterior, mais conservador. Já o terceiro, que surge mais recentemente, “se afasta da tradição do depoimento” (KLINGER, 2012, p. 21), reconhecendo a impossibilidade da ‘verdade’ nesse escrever sobre si. Esse terceiro momento seria, portanto, uma espécie de resposta à crítica do sujeito, relacionado ao que ela chama de *retorno do autor*. Perguntando-se que sujeito é esse que retorna, ela responde que “não se trata da figura sacrossanta do autor, tal como ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional” (KLINGER, 2012, p. 33). Ao contrário, ela está se referindo à escrita de romances nos quais “o lugar da ficção entranha uma dessemantização do eu, que perde sua coerência biográfica e psicológica” (KLINGER, 2012, p. 33).

Já Sarlo (2007) está voltada para a construção de narrativas e testemunhos. É em grande parte a emergência dessas narrativas de situações traumáticas que vai possibilitar o aparecimento de outras, em uma “guinada subjetiva” na qual

Proliferam as narrações chamadas histórias ‘não ficcionais’ (...): testemunhos de histórias de vida, entrevistas autobiográficas, lembranças e memórias, relatos identitários. A dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960/1970 se imaginou estar morto) caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e midiático. (SARLO, 2007, p. 38).

A autora se pergunta a respeito do retorno da confiança no testemunho após a morte do sujeito ou a desconfiança no relato, “quando sua experiência e representação foram criticadas e declaradas impossíveis” (SARLO, 2007, p. 30). Para tanto, ela retoma os argumentos da crítica radical operada por autores como Paul De Man<sup>12</sup> e Jacques Derrida<sup>13</sup> sobre o conceito de *autobiografia* de Philippe Lejeune, que pode ser resumido como uma narrativa de vida que pressupõe que autor, narrador e personagem sejam a mesma pessoa. O que asseguraria essas confluências em uma mesma pessoa seria uma

---

<sup>12</sup> DE MAN, Paul, *Autobiography as de-facemnt*. MLN, vol. 94, no. 5, 1979, p. 919–930. Disponível em: [www.jstor.org/stable/2906560](http://www.jstor.org/stable/2906560). Acesso em: 13/10/2020.

<sup>13</sup> DERRIDA, Jacques. *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984.



espécie de pacto entre autor e leitor. Para Paul de Man, nada pode garantir que o eu textual e a pessoa que escreve são, de fato, o mesmo e, portanto, esse pacto se baseia em uma ilusão. Já para Derrida, esse conceito somente pode ser sustentado a partir de um duplo “crédito”, em que o texto afirma uma verdade e o autor, por sua vez, afirma que o texto é verdade. Contudo, para esses dois críticos, nenhuma dessas instâncias tem condições de assegurar a verdade da narrativa em primeira pessoa.

O ponto central da argumentação de Sarlo (2007) é dado a partir de uma virada no estatuto dos discursos em primeira pessoa, na medida em que começam a emergir testemunhos, principalmente de contextos como o Holocausto e as ditaduras na América Latina. São sujeitos aos quais não falar sobre o trauma é impossível. Estes se deparam com a obrigação ética do relato: quando a verdade é a morte em massa, os sobreviventes falam por aqueles que foram silenciados pelo assassinato. Se por um lado seria delicado aplicar a esse tipo de relato a mesma dúvida metodológica posta por Derrida e De Man, por outro, a autora enfatiza a necessidade tanto de responder a essa crítica quanto de tirar o discurso narrativo de seu lugar comum. Ocorre que os relatos, ao evocarem algo de familiar e banal, se perdem de alguma forma. Então a imaginação tem um forte papel no relato, no sentido de romper com essa proximidade e capturar a diferença. E a autora percebe que a arte pode ser capaz disso quando afirma que

Bertolt Brecht e os formalistas russos pensavam que a arte tem condições de iluminar o que nos cerca de modo mais imediato, contanto que se produza um corte por distanciamento, que desvie a percepção de seu hábito e a arranque do solo tradicional do senso comum. (SARLO, 2007, p. 41).

Ao criticar a produção de monumentos que mimetizam o discurso da academia, Sarlo defende que há formas de exploração das narrativas e testemunhos dos sujeitos para além dos limites da memória, sendo possíveis “outras operações, de distanciamento ou recuperação estética da dimensão biográfica” (SARLO, 2007, p. 44). Nesse sentido, estou totalmente de acordo com o posicionamento da autora e gostaria, mais adiante, de investir em duas questões:

- Se, como afirma Sarlo (2007, p. 44), “as grandes linhas de pensamento do século XX se permitiram desconfiar de um discurso da memória exercido como construção de verdade do sujeito”, de que forma se dá essa passagem para que passemos à afirmação de um sujeito como construtor das verdades sobre si?

- Como as artes visuais podem construir narrativas sobre o si que não se aquietem em uma zona muito confortável ou apaziguada no sentido de recuperar essa dimensão biográfica?

Antes de nos atermos a essas questões, cabe mostrar como Arfuch (2010) contribui para a constituição de um campo teórico relacionado aos discursos acerca da subjetividade após a ‘morte do sujeito’. Voltando-se à imensa trama de narrativas sobre o si que emergem em meios cada vez mais diversos, a autora (ARFUCH, 2010, p. 15) adiciona à lista já conhecida de “Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências” formas como “entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do show - talk show, reality show...”. Na busca de compreender a coexistência desses modos narrativos, a autora considera a noção de *espaço biográfico*, tomada de empréstimo de Philippe Lejeune (1980), a fim de delimitar uma espacialização onde confluem essas narrativas. O termo surge, em Lejeune, após as primeiras tentativas do autor de formular um conceito de autobiografia como gênero, procurando dar conta de algo que escapa à literatura. A autobiografia seria, portanto, apenas um caso em meio a tantas outras formas de narrar o si.

Entretanto, a busca de Arfuch diverge da de Lejeune, uma vez que está muito mais preocupada em apontar a heterogeneidade desses discursos do que seus exemplos representativos. Trata-se, por isso, de um empréstimo metafórico, tomado como ponto de partida de onde ela investiga a confluência de uma diversidade de meios, sendo muito mais um termo fechado em regras fixas do que um “horizonte de inteligibilidade” (ARFUCH, 2010. p. 16). A palavra “horizonte” ocorre diversas vezes em sua escrita e me soa como excelente metáfora para discorrer sobre um assunto tão diverso e tão amplo quanto o si mesmo. Por isso, tomo-a também para mim.

Quanto ao caráter biográfico ou autobiográfico dessas narrativas, a autora traz para essa discussão contribuições como as de Paul De Man (1984) e Mikail Bakhtin. Para De Man, a dimensão autobiográfica tratar-se-ia muito mais de um momento dentro do texto do que um gênero, “como figura especular de leitura” (ARFUCH, 2010.

p. 30). Com isso, De Man refuta a ideia de autobiografia como gênero literário, mas afirma que o *momento autobiográfico* seria aquele no qual há um “alinhamento entre dois sujeitos envolvidos no processo de leitura” (DE MAN, 1984 *apud* ARFUCH, 2010, p. 75).

Juntamente com essa ideia de figura especular do momento biográfico, temos a concepção bakhtiniana de que o sujeito que escreve é

(...) habitado pela alteridade da linguagem, compatível com a psicanálise, habilita a ler, na dinâmica funcional do biográfico, (...) a marca da falta, esse vazio constitutivo do sujeito que convoca a necessidade de identificação e que encontra, segundo minha hipótese, no valor biográfico - outro dos conceitos bakhtinianos - enquanto ordem narrativa e atribuição de sentido à (própria) vida, uma ancoragem sempre renovada." (ARFUCH, 2010, p. 30)

A concepção de *valor biográfico* teria uma forte relação com a ideia lacaniana de que o sujeito provém e se constitui na linguagem. A escrita biográfica seria uma tentativa de elaborar uma falta, um vazio, a noção de identidade, o caos da própria vida. Nesse sentido, ou porque cumprem a mesma função, não há necessidade de distinção entre a biografia e a autobiografia, assim como também não importa se a narrativa é ficcional ou não. E isso talvez possa ser explicado com a resposta que a autora dá à problemática do “pacto autobiográfico” de Lejeune a partir das leituras que faz de Bakhtin: “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a 'totalidade artística'” (ARFUCH, 2010, p. 55). Nessa impossibilidade de correspondência, aquele que escreve sobre a própria vida também a estranha, faz dela uma outra coisa, que não é e jamais poderá ser a própria vida, é literatura; quanto ao sujeito que é descrito, já é um outro de si.

A autora nos lembra que, para Bakhtin, o vínculo entre a linguagem e a vida não é mimético. A vida teria um caráter inapreensível, inacabado, resistente à linguagem, que permite a criação do conceito de *fabulismo da vida* pelo autor. Seria, então, “a fábula da (própria) vida, narrada uma e outra vez, o que constitui em verdade o objeto de toda biografia.” (ARFUCH, 2010, p. 71). E o que atrairia mais leitores à leitura de histórias reais seria não um pacto, como diz Lejeune, mas, muito mais do que isso, as “estratégias – ficcionais – de autorrepresentação.” (ARFUCH, 2010, p. 73). Ou seja, muito mais uma retórica do que uma verdade muitas vezes impossível de verificar.



Nisso, Arfuch reforça que essas distinções entre ficção ou não-ficção interessam muito mais ao mercado editorial do que à própria narrativa, uma vez que as estratégias retóricas da não-ficção e do romance são as mesmas.

O entendimento de biografia ou de autobiografia por Arfuch está muito mais relacionado a um *momento* ou a um *valor* biográfico dentro do texto do que propriamente a um gênero. Como minha pesquisa se ocupa do sujeito e dos seus modos de subjetivação, formulo, então, a noção de *horizonte de subjetivação*, tomando como base o horizonte teórico dos estudos de Foucault (2006). Para esse autor, modos de subjetivação são um conjunto de práticas a partir das quais os sujeitos se tornam quem são. E elas são bastante variadas no curso da história. A exemplo disso, temos as práticas de escrita de diário, na modernidade, a confissão, no cristianismo e as práticas de escrita de si na antiguidade clássica. No cenário contemporâneo, as práticas se multiplicam, possibilitando outras formas de constituição de si pelo sujeito.

Voltamo-nos à crítica do sujeito e à descontinuidade que ela parece ter com os movimentos que permitem um “retorno do sujeito”. Não é por acaso que as três autoras se referem a esses momentos, tomando-o como importante para suas análises críticas. Juntamente com Arfuch, minha aposta é a de que esse sujeito que emerge na contemporaneidade, que é capaz de autocriação, não é um sujeito definível por um caráter essencial, mas “constitivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente (...)” (ARFUCH, 2010, p. 80). Divergindo da leitura de Sarlo (2007) e de Klinger (2012), e talvez mesmo de Arfuch (2010), gostaria de investir na hipótese de que não há um “retorno” do sujeito, mas a de que o sujeito jamais se retirou dos debates: sua própria negação diz respeito à impossibilidade de não falar em sujeito: pelo contrário, mostra a necessidade de reformulações teóricas para se referir ao sujeito, devido ao incômodo que um sujeito universal pode causar.

Para tanto, convoco aqui duas figuras metafóricas que muito nos dizem sobre essas concepções: a primeira, o *Homem construtivo* (1938), do artista uruguaio Joaquín Torres García. A segunda, *A mulher do fim do mundo* (2015), da cantora brasileira Elza Soares.

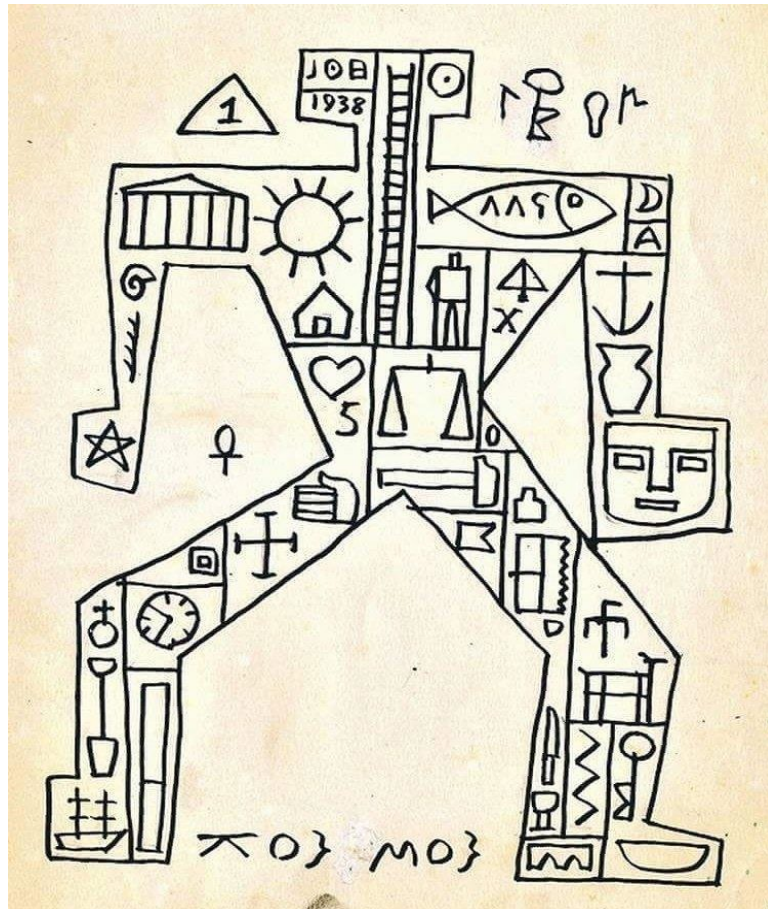


Fig. 73 - Hombre constructivo. Joaquín Torres García, 1938. Fonte: Wikiart.

O *hombre constructivo* nos oferece uma excelente metáfora visual para a visão idealista de um sujeito universal, presente no ideário do artista uruguaio, que cunhou o termo ‘universalismo construtivo’ para denominar seu gênero de pintura. Ele partia em grande parte das ideias construtivistas na arte em voga na sua época. Sua primeira obra construtiva foi pintada em 1929, mas não abandonava a figuração. Ao invés disso, ele passou a colocar dentro de uma estrutura – Torres utilizava a proporção áurea como base para grande parte de suas pinturas – figuras que compreendia como universais, compreensíveis por qualquer humano em qualquer lugar: peixes, luas, sóis, casas, chaves, cruces, vasos, figuras masculinas e femininas, tudo muito esquemático e idealizado, tendo como base as formas geométricas. Com isso, o artista criou uma espécie de escrita hieroglífica disposta em uma estrutura que acredita ser comum entre o homem, o universo e a arte. Torres García responde com uma imagética estruturante, com forte idealismo e ideias espirituais, à fragmentação, ao caos visual e ao ceticismo presentes na modernidade.

Por sua vez, na música que também nomeia o álbum *A mulher do fim do mundo* (2015), Elza Soares interpreta o completo oposto do que seria esse sujeito estruturado, respondendo às suas próprias urgências: como a de afirmar sua cor, a sua dor, a sua voz e o seu canto na avenida de um país que lhe nega os direitos *universais*, com os versos<sup>14</sup>:

Na chuva de confetes deixo a minha dor

Na avenida, deixei lá

A pele preta e a minha voz

Na avenida, deixei lá

A minha fala, minha opinião

A minha casa, minha solidão

Joguei do alto do terceiro andar

Quebrei a cara e me liberei do resto dessa vida

Na avenida, dura até o fim

À sua imagem e voz, somam-se, no videoclipe original da música, as de outras mulheres negras: de corpo inteiro, sambando na chuva, iluminadas por luzes coloridas ou em *closes*: nos pés em movimento, nas faces expressivas, em olhares, lábios e bocas que parecem sorrir, chorar, cantar, gritar e sentir a mesma dor que a cantora deixa na avenida. Em contraposição ao *Homem construtivo*, a única figura geométrica presente na composição do videoclipe de *A mulher do fim do mundo* é um triângulo em neon ao qual se sobrepõem a face de Elza Soares, a silhueta de uma mulher que samba, de uma jovem mascarada e do *close* no olhar de outra garota, produzindo uma espécie de iconografia do feminino negro brasileiro – jamais possível de se fixar em uma única imagem, mas caleidoscópica, multifacetada, inapreensível em sua complexidade.

---

<sup>14</sup> SOARES, Elza. *A Mulher do Fim do Mundo*. Composição de Romulo Fróes e Alice Coutinho. São Paulo: Circus, 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=275&v=6SWlwW9mg8s](https://www.youtube.com/watch?time_continue=275&v=6SWlwW9mg8s) Acesso em 24/08/2020.



Fig. 74 - Frames do videoclipe de canção A mulher do fim do mundo, de Elza Soares.  
Fonte: @elzasoaresoficial, Youtube.



O embate entre essas duas figuras, definitivamente opostas, pode ser lido a partir da argumentação de Klinger (2012) a respeito da morte do sujeito. O sujeito que “morre”, transposto para nossas duas metáforas, seria aquele sujeito universal, do *Homem construtivo*, de Torres García. E essa operação é levada a cabo, inicialmente, a partir de Friedrich Nietzsche, que “inaugura uma nova concepção de sujeito e verdade” (KLINGER, 2012, p. 27) a partir de sua desconstrução que é tanto do sujeito cartesiano, quanto da ideia cristã de sujeito, que deve renunciar a si mesmo, produzindo, por meio da confissão, um discurso verdadeiro sobre si mesmo.

Nesse contexto, a clássica expressão “penso, logo, existo”, de René Descartes, torna-se fundamental para o entendimento do conceito de sujeito e de sua relação tanto com o discurso, quanto com a verdade na modernidade. O que significa afirmar “penso, logo, existo”? Significa dizer que há um sujeito, “eu”, que é capaz de pensar. Sua existência se verifica a partir desse pensamento e, mais importante, esse pensamento ele julga ser a verdade. Klinger (2012) nos mostra que essa afirmação é questionada por Nietzsche no momento em que esse sujeito que diz “eu” não pode simplesmente achar que seu pensamento esteja certo em si mesmo: afinal, o que sustenta essa ideia como verdade?

Segundo Klinger (2012), Michel Foucault teria dado continuidade à crítica do sujeito cartesiano e da verdade iniciada por Nietzsche, reelaborando essas ideias. Na conferência *A verdade e as formas jurídicas* (2003b), Foucault se debruça sobre a obra de Nietzsche para pensar o conhecimento para além de uma suposta origem absoluta: não há uma natureza humana universal, na qual o conhecimento se inscreve. A ‘verdade’ dos discursos não está nas coisas esperando ser desvelada pelo sujeito, muito menos por um sujeito que é capaz da verdade. Isso significa dizer que o conhecimento não parte das coisas, mas que as coisas que existem na natureza e o conhecimento que criamos a partir delas são completamente distintos. O mundo não tem ordem alguma, ele é o completo caos que ignora as nossas leis. “É contra um mundo sem ordem, sem encadeamento, sem forma, sem lei, que o conhecimento tem de lutar.” (FOUCAULT, 2003b, p. 18). Ao se construir o conhecimento a respeito de algo, ignora-se, sistematicamente, toda uma outra porção de coisas, muitas das quais nos escapam à percepção. A última coisa que assegurava, portanto, uma identificação, uma afinidade, uma harmonia, uma relação entre as coisas a conhecer e o próprio conhecimento era,

ainda, a noção de Deus, da qual se valia o pensamento cartesiano.

Se não existe mais relação entre o conhecimento e as coisas a conhecer, se a relação entre o conhecimento e as coisas conhecidas é arbitrária, de poder e violência, a existência de Deus não é mais indispensável no centro do sistema de conhecimento. (FOUCAULT, 2003, p.19).

Esse resgate operado por Foucault a partir do pensamento de Nietzsche é importante porque Foucault vê nisso um modelo para analisar as coisas do ponto de vista histórico, que ele chamou de “política da verdade” (FOUCAULT, 2003, p. 25), o que requer a busca não por supostas origens, mas por momentos de invenção de algo ao longo da história. “O conhecimento esquematiza, ignora as diferenças, assimila as coisas entre si, e isto sem nenhum fundamento em verdade. Devido a isso, o conhecimento é sempre um desconhecimento.” (FOUCAULT, 2003, p. 25). É esse tipo de crítica que fundamenta grande parte das análises de Foucault, ao se perguntar, por exemplo, em que momento da História se determinou como seria o julgamento dos sujeitos considerados responsáveis por delitos, que tipo de práticas eram consideradas condenáveis, como se fundamenta a separação dos homens entre bons e maus, sãos e doentes. É por meio desse tipo de pensamento, também, que o autor nos ajuda a formular duas noções importantes às nossas discussões, quais sejam, a de *arquivo* e, em certa medida, a de *autoria*.

### **2.1.1 A morte do autor?**

Cabe aqui pensar junto a Klinger (2012), de que maneira o questionamento de Foucault em *O que é um autor?* (2001) dá continuidade à crítica do sujeito inaugurada por Nietzsche. Nesse processo, a crítica responsável pela desconstrução do sujeito universal dá abertura para que se questione todos os projetos da modernidade nos quais essa noção de sujeito está implicada. E isso não se dá de forma isolada, sendo operado por um único indivíduo nomeável, mas trata-se de uma operação levada a cabo por vários pensadores em uma mesma época, em sua maioria pós-estruturalistas.

Entre as obras mais significativas e de grande importância para a sustentação dessas teorias está o texto já citado, de Michel Foucault, e *A morte do autor*, de Roland Barthes (1970).

Segundo Klinger, ambos os autores afirmam que a escrita é a morte ou apagamento do sujeito-autor. Ambos utilizam trechos literários diferentes para se referir ao sujeito – *quem fala* – dentro do discurso. Barthes traz um trecho de Balzac, na novela *Sarrasine*, e se pergunta:

Quem fala assim? Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando ideias «literárias» sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? (BARTHES, 1970, s/p)

Ao que ele mesmo responde, logo em seguida:

Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto e branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1970, s/p.)

Já em Foucault, temos a seguinte passagem, tomada do texto *Esperando Godot*, de Samuel Becket: "Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala". Foucault explica essa indiferença com o sujeito da escrita afirmando que, ao escrever, o escritor abre um espaço no qual ele próprio "não deixa de desaparecer." (FOUCAULT, 2001b).

Em uma primeira leitura, essas alegações parecem problemáticas quando o que se quer é argumentar em favor de um sujeito para quem a linguagem é um modo de vida – e não de morte. Ou que, como dito há pouco, cria a si mesmo *na* e *a partir da* linguagem. Ou, como explica Klinger (2012), para argumentar em favor de um sujeito que emerge de outra forma na contemporaneidade, reivindicando o seu lugar de fala. Na hipótese esboçada por ela, essas ideias estariam ligadas a uma concepção modernista ultrapassada de escrita e, portanto, o "retorno do autor" na contemporaneidade surgiria como uma resposta a um possível recalque do sujeito.

Gostaria de oferecer uma perspectiva um pouco diferente, usando, para isso, algumas aberturas presentes nesses dois textos. Para tanto, adoto o argumento utilizado por Hal Foster (2016), quando esse autor se coloca diante de tantos “finais” que surgiam “de forma rápida e colérica” (FOSTER, 2016, p. 136) da metade para o final do século XX: *o fim da arte*, decretado por Adorno em 1969; *o fim da história linear*, decretado por Donald Judd em 1965; ou na argumentação de Joseph Kosuth (1969), 2006), o fim da história da arte hegeliana. Foster diz:

Pretendo formular outro tipo de questão: o que vem depois desses finais ou (caso não tenham ocorrido) no lugar deles? Além disso, parafraseando uma canção dos *Meakons* sobre a morte do socialismo em 1989, pergunto: será que esses funerais não são para o cadáver errado? (FOSTER, 2016, p. 137)

A provocação do autor é bastante atual, uma vez que a digestão dessas “mortes” nas ciências humanas continua sendo um tema problemático. Dito isso, gostaria de observar mais de perto os argumentos de Foucault e Barthes, ou, como propõe Sérgio Luiz Prado Bellei (2014), voltar à cena no crime, para compreender o que é, afinal, a “morte” do autor, e pensar de que forma esses discursos podem contribuir para a emergência de outros modos de produção de si na contemporaneidade. Como veremos mais adiante, trabalhos posteriores de Foucault, precisamente seus últimos estudos, dedicam-se à compreensão das formas pelas quais os sujeitos na *polis* greco-romana produzem sua subjetividade a partir de técnicas de si, como a escrita de si. Essa atualização de práticas tão antigas está relacionada a uma busca de respostas para a constituição do sujeito no tempo presente – o de Foucault e o nosso – e pode ser pensada no horizonte da arte.

Cabe lembrar que ambos os pensadores estão se referindo a uma sacralização do autor, e que é importante desconstruir em determinado momento. Mas eles vão um pouco além nessa dessacralização, não se restringindo unicamente à noção de autor, mas também às noções de texto, obra e também às relações entre autor e leitor, as quais poderiam ser resumidas a partir das seguintes questões:

– O que permite que se diga que determinado sujeito é um autor? O que permite o aparecimento do autor?

– O que é a obra? Que elementos reunidos são a obra? Qual a origem desses elementos? É possível delimitar os limites da obra?



Nesse sentido – e dando continuidade à crítica ao sujeito feita por Nietzsche, o que Foucault faz é buscar recorrências históricas relacionadas à autoria:

"Que importa quem fala?" Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea. O apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica, um tema cotidiano. Mas o essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio - ao mesmo tempo indiferente e obrigatório -, os locais onde sua função é exercida. (FOUCAULT, 2001b).

Para além do desaparecimento do autor, que parece ser um consenso entre muitos intelectuais da sua época, Foucault se pergunta o que esse espaço vazio, deixado pelo autor, nos permite ver. E, segundo ele, há uma função-autor, exercida conforme critérios, regras e um modo de funcionamento específicos. Mas, como ele mesmo afirma respondendo às perguntas que lhe fazem após sua explanação, em momento algum foi dito que o autor está morto:

Não se trata de afirmar que o homem está morto, mas, a partir do tema - que não é meu e que não parou de ser repetido após o final do século XIX - que o homem está morto (...), trata-se de ver de que maneira, segundo que regras se formou e funcionou o conceito de homem. Fiz a mesma coisa em relação à noção de autor. Contenhamos, então, nossas lágrimas.

Ao contrário da afirmação radical de Barthes, o ensaio de Foucault não se limita a uma “declaração da morte do autor” (Klinger, 2012, p. 28), mas propõe ir além dessa afirmação, que ele próprio afirma ser vazia. E quando Foucault diz que haveria um princípio ético da escrita contemporânea, Bellei (2014, p. 170) explica que se trata de uma “ética da leitura da suspeita”, que “supõe um leitor em constante questionamento da sua condição enquanto sujeito-leitor, das formas que o constituíram enquanto tal, do relacionamento que estabelece com um texto” (2014, p. 170). É essa ética da “desconfiança” (SARLO, 2007, p. 93) que permite compreender a função-autor como um mecanismo de classificação de textos agrupados sob um mesmo princípio, e critérios pelos quais a crítica, seguindo os passos da exegese cristã, classifica determinadas obras e descarta outras como pertencentes a um mesmo autor.

Esse trabalho, que no mesmo texto Foucault chama de *análise do discurso*, tem relação com a genealogia de Nietzsche, que não quer encontrar a origem de algo dentro da cultura, como se fosse um momento mágico ou mítico, mas construído historicamente. Isso permite que perguntas a respeito de outros processos históricos de construção sejam feitas: que condições permitem que determinados sujeitos se tornem autores e outros não? E esse tipo de pergunta é crucial para o que estamos fazendo aqui. É nesse sentido que essa crítica ao sujeito, ao autor e às próprias condições de produção também abre espaço para que nos perguntemos, por exemplo, parafraseando o ensaio de mesmo nome, de Linda Nochlin (2016), *Por que não houve grandes artistas mulheres?* A pergunta exige como resposta não a naturalização de questões como a resignação da mulher a cargos ou a busca pelo que caracteriza algo como feminino. Ao contrário, requer uma análise atenta às condições sociais que fazem com que somente sejam considerados grandes artistas homens, brancos, europeus, americanos ou, na maior parte das vezes, ocidentais e provenientes de classes abastadas ou em ascensão.

E possibilita, ainda, que se possa ultrapassar a análise dos padrões para percorrer aquilo que escapa às grandes narrativas: as pequenas histórias, inglórias, singelas e ao mesmo tempo únicas. Isso parece ir ao encontro do que afirma Klinger (2012, p. 31), ao parafrasear Denilson Lopes:

(...) é justo remarcar que tanto Barthes quanto Foucault, que no auge do estruturalismo criticaram a noção do autor, nos seus trabalhos seguintes deixaram 'cada vez mais pistas para afirmar não novas experiências científicas, que distanciam pesquisador e pesquisado, mas como lidar com o pessoal na escrita, sem recorrer a velhos biografismos'.

Ou seja, o mesmo pensamento que dessacraliza o autor e que parece, ao menos em primeira análise, negar tudo o que é pessoal, como a identidade e o corpo, abre, por outro lado, a possibilidade de adotar uma perspectiva menos distanciada do objeto pesquisado. Isso porque nem Barthes ou Foucault conseguem (ou querem) de fato matar o autor, mas sim colocar outras questões em jogo, possibilitando, com seu trabalho, um outro tipo de relação entre autor e obra e, ao longo desse processo, a emergência de novas formas de subjetividades.

Ainda segundo Bellei (2014, p. 165),

É bem possível que o uso da expressão "morte do autor", em Barthes, seja motivado mais por um desejo de radicalização de uma teoria que se quer nova do que pelo rigor teórico que seria de se esperar de um expoente maior do pensamento francês da época. É nesse contexto que a conclusão do ensaio acaba por qualificar e enfraquecer a proposta de "morte" apresentada no início em termos da dissolução de origens e unidades totalizantes causada pelo intertexto desprovido de centros, inícios ou finais.

E isso pode ter ocorrido porque o ensaio, publicado originalmente no periódico *Aspen*, em 1967, adquire tom de manifesto pelas características da publicação: "um periódico de caráter experimental, iconoclasta e vanguardista" (BELLEI, 2014, p. 165). Para além disso, a discussão a respeito da morte do autor em Barthes tem a ver com a construção de sentidos em um texto. Seria necessário *matar o autor*, metaforicamente, para que essa construção de sentidos se efetivasse, então, no leitor, conforme Barthes mesmo afirma, quando finalmente responde à pergunta que ele se faz no início de seu ensaio – *Quem fala assim*.

(...) esse alguém é precisamente o leitor (ou, aqui, o ouvinte). Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino (...) (BARTHES, 1970, s/p).

Essa noção particular de autoria é, na análise de Suely Rolnik (2002, p. 04), uma *desterritorialização* do conceito de autoria, uma noção que aposta no leitor como peça principal para a efetivação da obra e se aproxima das práticas artísticas desenvolvidas no Brasil na mesma década da publicação do ensaio. Obras como os *Bólides*, os *Parangolés* e os *Penetráveis*, de Hélio Oiticica, bem como os *Bichos* e as experiências sensoriais de Lygia Clark têm na participação do espectador um componente fundamental para a completude dos sentidos. Com isso, as relações entre arte e vida são cada vez fortes nessas produções, porque retiram o espectador de uma fruição imóvel, silenciosa, passiva, propondo a ele uma vivência. E qual o novo lugar que o artista assume nessa desterritorialização?

No caso de Oiticica, Moacir Dos Anjos (2012, p. 25) argumenta que o que ocorre é um "transbordamento de sua obra para a rua". É a necessidade de estar em

movimento, em contato com as ruas, que faz com que o artista desenvolva desde a adolescência a prática do *Delirium Ambulatorium*, que o torna um profundo conhecedor das ruas do Rio de Janeiro. Andar por aí é uma forma de fugir de seu próprio meio, de seu próprio intelectualismo. E isso o leva ao Morro da Mangueira, onde Oiticica conhece o samba, que se torna para ele uma vivência necessária à expressão do corpo, como estratégia de “desintelectualização” (OITICICA, 1986, p. 72).

Nesse contexto é que surgem suas obras mais expressivas, como os *Parangolés*: capas, estandartes, obras vestíveis, feitas com os mais diversos materiais. Seu pleno funcionamento só se efetiva na relação com o outro, sendo colocado em movimento a partir do corpo desse outro: amigos, artistas, músicos como o cantor baiano Caetano Veloso, moradores do morro da Mangueira ou passistas da escola de samba de mesmo nome. Dessa forma, afirma Dos Anjos, o corpo não é mero suporte da obra, mas há um processo de incorporação mútua entre corpo e obra



Fig. 75 - Nildo da Mangueira vestindo P 17 Parangolé capa 13 “Estou possuído” (1967) de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1979. Fonte: Masp.

Com Lygia Clark, essa relação se inicia nos *Bichos*, um conjunto de obras



produzido nos anos 1960, que é descrito pela artista da seguinte forma: “É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, essencial.” (CLARK, 1960). Trata-se de peças formadas por chapas de metal, geralmente em formatos triangulares, unidas por dobradiças, originalmente pensadas para serem movimentadas pelos espectadores nas exposições. As interações previstas a partir dos *Bichos* não se efetivam, já que, depois de algum tempo, essas obras passam a ser expostas em pedestais e fica vetada a participação do público. É a partir de propostas como *Caminhando* (1964), de Clark, que a obra se completa no espectador em seu sentido mais pleno, quando o público é convidado a produzir e cortar uma fita de Möbius<sup>15</sup>, experimentando, pelo ato de cortar, um caminhar infinito, sem avesso, interior ou exterior. (ROLNIK, 1999).



Fig. 76 - Caminhando. Lygia Clark, 1963.

Com *Caminhando*, Clark dá início a uma série de propostas que caracterizam uma virada significativa em seu trabalho, sendo a última delas *Estruturação do self*, que Rolnik (2002, p. 01) descreve como uma série de sessões regulares ao longo das quais são aplicados os *objetos relacionais* no corpo do ‘cliente’, que é como ela chama a

<sup>15</sup> August Ferdinand Möbius (1790-1868) foi um matemático e astrônomo alemão que descobriu e dá nome à Fita de Möbius: uma estrutura composta por uma única fita, que tem uma das extremidades torcida e depois colada na outra, tendo apenas um lado e permanecendo inteira quando dividida ao meio. Ela foi descoberta e estudada ao mesmo tempo por Johann Benedict Listing, no ano de 1858. MÖBIUS STRIP. In: ENCYCLOPEDIA Britannica, Inc, 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/science/Mobius-strip>>. Acesso em 02/09/2020.

pessoa com quem desenvolve a prática. Em uma das cenas narradas pela autora, Lygia está em uma sessão com um de seus clientes que, nu, segue suas instruções. Mas o cliente não é ninguém menos do que um conhecido crítico de arte brasileiro que vai fazer uma visita ao *atelier* de Lygia:

Só que essa visita de clássica já não tem mais nada: conhecer os novos objetos criados pela artista dependerá de o crítico dispor-se a ficar nu, de sunga, e em silêncio; como se não bastasse, ele terá de deixar que os objetos de arte sejam esfregados em seu corpo, e não pelas mãos de qualquer pessoa, mas sim pelas mãos da própria artista. (ROLNIK, 2002, p. 2)

É importante situar essas desterritorializações levadas a cabo tanto por Oiticica quanto por Clark em um contexto maior, que ocorre internacionalmente, na transição da arte moderna para a contemporânea, por entre 1960 e 1970. Na modernidade, o artista rompe com a representação, de modo que a arte não representa o real, mas o recria. E com isso, molduras e pedestais começam a sair de cena, as formas pertencem ao mesmo espaço em que se inserem; em muitos casos já não faz mais sentido simular um mundo dentro do espaço bidimensional com as regras da perspectiva, separações rígidas entre figura e fundo. Diante de um mundo que já não é mais compreensível ou explicável dentro de uma só lógica, cabe então reinventá-lo esteticamente, e é essa uma das tarefas do artista moderno.

Na contemporaneidade, essa mesma reinvenção já não se restringe aos materiais e técnicas tradicionais, como pintura, escultura, desenho e gravura, nem tampouco ao objeto resultante de suas práticas, mas tem como foco as ações que coloca em operação na própria vida. A arte quer agir na vida, e é por isso que os processos adquirem maior importância do que os objetos. Ela repensa o lugar do artista, que passa a ser um propositor, e do espectador, que passa a ser um participante.

No contexto local, tanto Clark quanto Oiticica integram, inicialmente, o movimento concretista brasileiro. Dentro da episteme da modernidade que acabo de expor, preocupada em não reproduzir o real, interessava a esse movimento a "especificidade da arte enquanto processo de informação, sua irreduzibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de produção" (BRITO, 1999, p. 32). Os artistas estavam preocupados com a criação de "um modelo objetivo, reproduzível por um processo técnico que prescindisse da participação do criador" (p. 39).

Percebe-se que a autonomia da arte se expressa no trabalho desses dois artistas por meio da criação de formas reproduzíveis tecnicamente, sem a necessidade da mão do criador. Lygia queria que os *Bichos* fossem reproduzíveis em larga escala, e eles são projetados dessa forma. Hélio deixou a maioria de seus trabalhos registrados na forma de projetos que não precisam de sua presença física para acontecer. Nesse ponto específico, podemos pensar que a morte do autor se efetiva.

Por outro lado, o ponto de virada do trabalho de ambos evidencia, ao mesmo tempo, a ruptura dos dois artistas com o movimento concretista e sua contemporaneidade – isso ocorre quando os dois contrariam ideias como a do sumiço do autor, a começar pelo corpo. Em um processo que começa com a saída da superfície da tela, suas obras ganham o espaço e passam a exigir corpos cada vez mais ativos. Os *Parangolés* de Oiticica parecem ser a mais pura celebração do corpo, enquanto os *Penetráveis* e a última fase do trabalho de Clark oferecem-nos uma experiência total de “mergulho do corpo” (termo homônimo do *bólido* de Oiticica), vivenciado intensamente por esses dois artistas.



Fig. 77 - B 47 Bólido caixa 22 “Mergulho do corpo”. Hélio Oiticica, 1967. Foto: Jaime Acioli.  
Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/bolidos-1963-1979/>

Tudo isso contribui para pensarmos o que está em jogo no final do modernismo quando falamos em autoria. Se, por um lado, fala-se em autonomia da arte (a sua não dependência do artista), por outro, trabalhos como os de um artista como Jackson Pollock vêm afirmar mitos como o de que a obra é o resultado da expressão individual de um artista. E esse artista não é ninguém menos do que um homem, branco, americano. Ainda que se reconheça a beleza do seu trabalho enquanto grafia ou as relações entre arte e vida nele presentes, quando o artista abre as telas no chão do atelier e, literalmente, entra na obra<sup>16</sup>, não se pode negar que a crítica fez dele um símbolo da individualidade da América capitalista, face ao controle exercido pelo estado nos regimes comunistas durante a Guerra Fria. Isso, de certa forma, contribuiu para afirmar o mito do artista como um gênio e pertencente a grupos hegemônicos.

Na passagem para a contemporaneidade, artistas como Clark e Oiticica, no mesmo período, lutam para sair desse lugar de hegemonia, o que é visível quando Lygia subverte os papéis dentro do sistema de artes, como demonstrado por Rolnik (2002) ou a partir dos esforços de Hélio em desintelectualizar-se, em libertar-se de seu meio e percorrer o Morro da Mangueira, entregando-se ao samba e ao corpo. Nesses esforços, o uso da expressão “Incorporo a revolta”, escrita em um de seus *Parangolés*, sugere o sentido do incorporar como perceber-se habitante de seu próprio corpo; e de vestir a obra como incorporá-la.

Além disso, o uso de materiais do cotidiano nos objetos sensoriais de Clark e também em obras como os *Bólides*, *Parangolés* e *Penetráveis*, de Oiticica, afirma cada vez mais não a pureza dos meios, o que era importante para alguns grupos de artistas no final do modernismo, mas a sua impureza, seu hibridismo. Aqui é relevante o que diz Barthes (1970, s/p) a respeito do escritor (autor):

(...) o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente (...)

E do texto (obra):

---

<sup>16</sup> Análise presente no texto *O legado de Jackson Pollock* (1959), de Allan Kaprow, in: Ferreira; Cotrim, 2006.



[...] um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.

Esse entendimento de obra como *saída de mil focos da cultura* e de que o gesto do escritor (ou do artista) nunca é original pode ser percebido ao se experimentar entrar em um *Penetrável* como o *Tropicália*, por exemplo. Composta por dois *Penetráveis*: *PN2 (1966) - Pureza É um Mito*, e *PN3 (1966-1967) – Imagético*, trata-se de uma obra geralmente descrita como um percurso com um chão de areia e caminhos de brita, plantas comuns no paisagismo e nos lares brasileiros, araras, estruturas labirínticas feitas em folhas de tapumes de construção, chita, plástico, entre outros – e, por fim, um aparelho de televisão ligado. A obra resulta de um entendimento de que a arte não tem como objetivo representar algo, mas fornecer uma vivência. E no caso de *Tropicália*, essa vivência é a de andar pelas ruelas dos morros, como fez o artista, percorrendo casas feitas com todo esse conjunto de texturas e imagens cotidianamente brasileiras.

Nesse contexto, podemos dizer que *Tropicália* é constituído do agenciamento de elementos culturais – ou da memória cultural – executado por Oiticica. Ao dizer isso, retomo algumas discussões feitas por Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2016, p. 8), que associa o resgate da memória cultural a práticas como a colagem e a apropriação:

Nas artes plásticas e visuais, a prática da colagem e da apropriação pode ser aproximada da busca por um resgate da memória cultural de uma época ou de épocas distintas. Os artistas criam novas possibilidades de sentido através da articulação de diferentes materiais, imagens e ideias pré-existentes.

A memória cultural, segundo essa autora (2016, p. 3), é:

a faculdade que nos permite construir uma imagem narrativa do passado e, através desse processo, desenvolver uma imagem e uma identidade de nós mesmos. Ela atua, portanto, preservando a herança simbólica institucionalizada, à qual os indivíduos recorrem para construir suas próprias identidades e para se afirmarem como parte de um grupo.

Essa apropriação por Oiticica de elementos retirados da estética do morro, das moradias das favelas à época em que o artista transitava pelas ruelas do Rio de Janeiro,

permite a criação de um trabalho com forte apelo identitário no cenário das artes no Brasil e, ao mesmo tempo, só pôde ser tornado possível a partir de um processo de subjetivação do artista, um exercício de desprendimento de si mesmo e de busca pelo outro. O que nos aproxima do pensamento de Ítalo Calvino (1990, p. 138), quando afirma:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

De certa forma, somos habitados pelo mundo que nos cerca e recorremos a ele como se ele fosse uma enciclopédia, como afirma Veneroso, dialogando com esse pensamento de Calvino: “É assim que a arte pós-modernista, a partir da ideia de mundo como enciclopédia, se apropria, de diferentes maneiras, de ideias, imagens e objetos preexistentes como matéria-prima para seu trabalho expressivo”. (VENEROSO, 2012, p. 72). E se, por um lado, entre os anos 1960 e 1970, profetizou-se tanto na literatura quanto nas artes que esse mesmo tipo de pensamento seria responsável por acirrar a impessoalidade da obra final, fazendo o autor se distanciar cada vez mais de si mesmo ou da noção de propriedade, parece que o que se efetiva, de fato, é justamente o oposto, como afirma Rancière (2003, s/p.):

Mas talvez essa consequência aparente oculte uma inversão de lógica que subverte a noção de autor de um modo completamente diferente de como se costuma descrever: não fazendo tal noção desaparecer na banalidade das coisas e na infinidade das reproduções, mas, ao contrário, aproximando-a da propriedade pessoal da ideia.

Ou seja: as apropriações dos materiais do cotidiano, longe de tornar a arte cada vez mais impessoal, resultam em efeito contrário. Isso porque – se já não é a mão do artista que produz a obra, mas a ideia, – o artista se torna um agenciador de sentidos dos elementos que retira da vida. Assim, as obras autobiográficas adquirem, para Rancière (2003) uma dupla afirmação da noção de autoria. Ao dizer isso ele cita artistas

como Nan Goldin, que fez de suas fotografias em momentos íntimos com amigos uma obra de arte, e também Orlan, cuja prática consiste em alterar o próprio rosto por meio de procedimentos estéticos. Dessa forma, o autor não estaria morto, mas “um pouco vivo demais” (RANCIÈRE, 2003, s/p).

Interessa-nos aqui os modos como ocorre essa inversão que faz com que o artista recorra ao mundo como uma enciclopédia não para sumir em meio aos objetos, ideias e imagens que agencia, mas para produzir a si mesmo. Mas ao citar artistas como Nan Goldin, Rancière me faz pensar que existem diferentes modos de apropriação e agenciamento do já pronto (ou do já dito): há aqueles que lançam mão dos elementos da cultura, como faz Basquiat em suas referências aos quadrinhos (VENEROSO, 2016), a jazzistas que admirava e a imagens dos livros de anatomia do corpo humano. Esse tipo de procedimento torna a obra uma interface de diálogo entre o artista e o mundo que conhece: trata-se da atuação no próprio ambiente cultural por meio da interferência direta em imagens e palavras advindas desse ambiente. E há aqueles que recorrem a arquivos pessoais, como é o caso de Nan Goldin e também de Mary Kelly – que faz da maternidade uma obra de arte, por assim dizer, no processo de arquivamento de tudo o que remete ao cuidado e à infância de seu filho, como fraldas usadas e mesmo as garatujas da criança. Em todas as situações estamos tratando de processos de subjetivação dos sujeitos por meio da arte, na apropriação de materiais do cotidiano e que, sem dúvida, tem um papel fundamental na aproximação entre arte e vida, sujeito e mundo, nos fazendo lembrar que o sobre si também inclui o outro.

Mas é precisamente o caso de artistas como Goldin e Kelly que me interessam mais, porque me permitem pensar em um processo de arquivamento análogo a uma escrita de si. É claro, da mesma maneira que alguns arquivam a si mesmos, outros partem de um arquivo para criar um trabalho que remete a si de alguma forma. Como é o caso de artistas como Rosana Paulino, ao se apropriar de fotografias de arquivo – pessoais, provenientes de álbuns de família, quanto institucionais – para intervir sobre os corpos negros ali retratados, criando uma espécie de contra-memória sua e de seus antepassados. É particularmente esses tipo de trabalho que me interessa nas relações entre arquivos, escrita de si e processos de subjetivação.

Nesse sentido, e no momento em que me encontro imersa nesse tipo de produção, retomo o problema trazido por Foucault em *O que é um autor?*, acerca da

definição da obra:

(...) suponhamos que se trate de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? (...) Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse "tudo"? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e àqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado. (FOUCAULT, 2001b, s/p.)

O problema trazido por Foucault é interessante no momento em que coloca em jogo as relações entre arquivo e obra, obra e processo, arte e vida. Como o texto é, na verdade, uma conferência proferida pelo autor, há o momento da discussão com o público, na qual L. Goldmann comenta, após solicitar a palavra: "enfim, não é preciso dizer porque se pode facilmente justificar a exclusão da nota de lavanderia." (L. Goldmann in: FOUCAULT, 2001b, s/p.).

Penso que tal afirmação não poderia, hoje, ser dada com tanta convicção, sobretudo quando nos referimos ao campo das artes de modo geral, uma vez que as práticas foram se transformando e consolidando operações como as apropriações, das quais falamos recentemente. Poderíamos citar aqui obras que gerariam intermináveis discussões se o contexto da afirmação de Goldmann fosse o de uma bienal ou galeria de arte, incluindo aqui os mais diversos exemplos, como as 610 *Time Capsules* (iniciadas em 1974) de Andy Warhol ou a série de telegramas *I'm Still Alive* (iniciada em 1969), de On Kawara.





Fig. 78 - Time Capsule 262. Andy Warhol, s/d.  
Fonte: <https://www.bbc.com/news/magazine-29125003>

As *time capsules* consistiam, muitas vezes, no conteúdo depositado sobre a mesa de Warhol durante determinado período, tais como jornais, correspondências que recebia (algumas nunca abertas), revistas em quadrinhos, convites para aberturas de exposições, fotografias que serviam de base para trabalhos, obras inéditas e até mesmo comida ou cortes das unhas dos pés do artista. Após reunir esse conteúdo em uma caixa, Andy a selava, numerava e enviava para o armazenamento. Por sua vez, os telegramas de On Kawara eram enviados a amigos, familiares, curadores de museus, de qualquer lugar onde estivesse, com mensagens como “EU AINDA ESTOU VIVO”, “NÃO VOU COMETER O SUICÍDIO NÃO SE PREOCUPE”, “NÃO VOU COMETER SUICÍDIO PREOCUPE-SE” ou “VOU DORMIR ESQUECE”. Kawara mandou telegramas mesmo após a extinção desse meio, quando eles precisavam ser enviados por e-mail e só então transformados em telegrama.

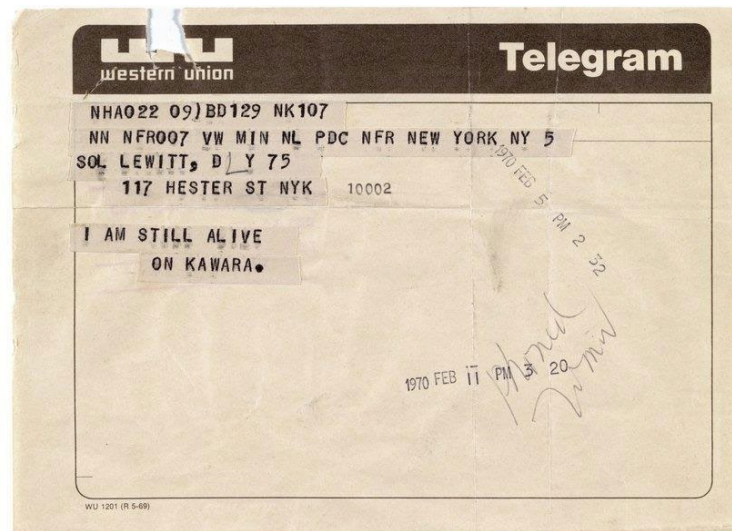


Fig. 79 - Telegrama para Sol LeWitt. Da série *I Am Still Alive* 1970–2000. On Kawara, 1970.

Mas para além dessas práticas de arquivamento da vida e de sua consolidação no sistema de artes, também a crítica literária vem se preocupando com o problema do arquivamento do escritor (MARQUES, 2003) de todo material referente a si, que aponta para suas intenções autobiográficas; os vestígios que revelam os processos de criação de uma obra literária (SALLES, 2002) ou o corpo de materiais que constitui a escrita (SOUZA, 2003). Dentre esses materiais, destaco aqueles que me interessam pela visualidade da escrita, como é o caso do escritor Pedro Nava. A primeira etapa de seu trabalho, conforme descrita por Eneida Maria de Souza (2003), constitui-se de um material que é “organizado em fichas, contém pedaços de papel ou folhas soltas com anotações, além de recortes de jornal, reproduções de obras artísticas, cartões postais de Belo Horizonte e desenhos ilustrativos de perfis de amigos”. (SOUZA, 2003, p. 185). Por esse motivo, Souza afirma ser “difícil avaliar, com base na versão em livro<sup>17</sup>, a exata dimensão da atividade escritural o que precedeu” (SOUZA, 2003 p. 190), a fabulação dos fatos.

Ao analisar os argumentos de Barthes e de Foucault, procurei mostrar de que forma esses textos, que atuam no interior da crítica do sujeito, são acompanhados por transformações no interior dos processos de criação, na passagem da arte moderna para

<sup>17</sup> No ensaio mencionado, Eneida Maria de Souza (2003) se propõe analisar os movimentos dentro do processo de criação do livro *Beira-Mar – Memórias 4*, de Pedro Nava: NAVA, Pedro. *Beira-Mar – Memórias 4*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

a contemporânea. Não se trata de uma constatação isolada de que o sujeito ou de que o autor está morto, mas de uma instabilidade geral nas ciências humanas, que se põe a repensar conceitos consolidados como autoria, obra, originalidade, bem como as implicações dessas diferentes noções na cultura do ocidente. Ao percorrer essas implicações, minha aposta é a de que a suposta “morte” do autor dá lugar a uma reinvenção dessas noções, concordando com a hipótese de Klinger (2012, p. 33) de que não se trata de uma reafirmação da “figura sacrossanta do autor, tal como ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional”, mas da continuidade à crítica do sujeito, que permite, para além disso, a criação de outros modos de subjetivação.

### **2.1.2 Sujeito e subjetividade no pensamento de Michel Foucault**

Retornemos, agora, ao problema com o qual autoras como Sarlo (2007), Klinger (2012) e Arfuch (2010) parecem se deparar: como é possível que emergam tantas narrativas sobre o si (e sobre o outro) na contemporaneidade, após decretada a “morte do sujeito”? Penso que não houve um fim absoluto a nenhuma dessas instâncias, autor ou sujeito, mas uma mudança de compreensão tanto de sujeito quanto de autor, agora somente possível a partir do que Sarlo definiu como pensamento da desconfiança. E isso pode ser compreendido se analisarmos a obra de Michel Foucault no curso que se estende da publicação de *O que é um autor* (1969) até a publicação de seus últimos trabalhos, quando se dedica à *Escrita de si* (1983).

Anos mais tarde da publicação de *O que é um autor*, em uma entrevista concedida ao Jornal *Le Monde* (FOUCAULT, 2004e) em 1984, Foucault é questionado sobre o porquê de criticar o sujeito em seus trabalhos anteriores e retomá-lo naquele momento em seus cursos. A isso, ele responde que

Em primeiro lugar, penso efetivamente que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que poderíamos encontrar em todos os lugares. (...) Penso, ao contrário, que o sujeito se constitui através de práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural. (FOUCAULT, 2004e, p. 291).

No mesmo texto, ele afirma que “Talvez tenhamos mudado de perspectiva, girado em torno do mesmo problema, que é sempre o mesmo, isto é, as relações entre

o sujeito, a verdade e a constituição da experiência.” (p. 289). Francisco Ortega (1999), um dos maiores comentaristas da obra de Foucault, analisou essas passagens e afirmou que, ao se referir ao sujeito, Foucault não está, de forma alguma, aceitando a ideia de sujeito universal, como podemos ver em uma entrevista concedida em 1988:

O que me assusta no humanismo é que ele apresenta uma certa forma de nossa ética como um modelo universal válido para qualquer tipo de liberdade. Penso que nosso futuro comporta mais segredos, liberdades possíveis e invenções do que o humanismo nos permite imaginar, na representação dogmática que fazem dele os diferentes componentes do espectro político: a esquerda, o centro e a direita. (FOUCAULT, 2004f, p. 300).

Ao contrário de aceitar uma noção de sujeito já descartada tanto por ele quanto por muitos dos autores com quem dialoga, como o próprio Barthes, Foucault “sempre esteve interessado nas condições históricas de surgimento do homem no discurso científico e filosófico da modernidade sem, no entanto, pressupor uma essência humana originária ou uma interioridade psicológica”, como analisa Luiz Celso Pinho (2013, p. 111). No momento em que concede essas entrevistas, já nos anos 1980, sua fala aponta para uma preocupação sobre o sujeito e seu fazer ético: suas formas de ação no mundo, suas possibilidades de luta e o que se define como liberdade a partir dessas relações.

Essa preocupação começa a tomar corpo a partir de experiências desse autor no Irã e na Polônia, ambientes em plena tensão política no final dos anos 1970, que lhe oferecem uma nova perspectiva de poder. Não mais uma visão de poder que é exercido de forma unilateral, mas de tentar identificar que tipo de modos de subjetivação são capazes de levar o sujeito a exercer um poder de si sobre si. Ou de política: “entendida como recusa das formas impostas de subjetividade (...), política como atitude crítica” (ORTEGA, 1999 p. 40). No caso da Revolução Iraniana, Foucault acreditava que havia, ali, a “busca de um relacionamento com o Islã que permita a transformação de si” (ORTEGA, 1999 p. 40).

Nesse processo, Foucault inicia uma busca por outras formas de constituição, criação e transformação de si, como fala em muitos de seus ditos e escritos. Algo que ainda não está dado, mas que deve ser inventado pelo próprio sujeito. E é na leitura de textos filosóficos da Antiguidade Clássica que ele vê possibilidades de o sujeito elaborar, para si mesmo, uma política de si. Foucault se dedicava à escrita de *História da Sexualidade* quando recorre a esses textos. Eles o ajudaram a formular um pensamento



um pouco diferente acerca da noção de poder que vinha trabalhando em estudos anteriores. Entre a publicação do primeiro livro de *História da Sexualidade*, intitulado *A vontade de saber* (1976), e o segundo volume, *O uso dos prazeres* (1984), decorre um intervalo de mais ou menos oito anos em que ele se dedica a formular um pensamento que o ajudasse a compreender melhor as dinâmicas de relações de poder entre os sujeitos.

Para tanto, ele recorre à noção de *governo* presente nos textos da Antiguidade Clássica, que pode ser definido como a forma pela qual o homem livre conduz a si mesmo, sua alma, sua consciência, sua sexualidade, seus prazeres, sua própria casa ou um estado inteiro. Ou, ainda, “um campo de relações de poder móveis, transformáveis e reversíveis” (ORTEGA, 1999 p. 37). E é esse poder, que pode ser exercido tanto sobre os outros quanto sobre si mesmo, que interessa a Foucault e que o ajuda a formular a noção de resistência. O sujeito é capaz de resistir ao um poder por meio de processos de autoelaboração, de subjetivação. É na leitura de autores como Sócrates ou Sêneca que ele encontra a expressão *técnicas de si*, que são práticas pelas quais o sujeito exerce o poder sobre si mesmo.

Ao atualizar essas práticas ou técnicas de si para o presente, Foucault via uma religação da filosofia com a espiritualidade, que foram separadas na Idade Média como filosofia e teologia:

Como consequência dessa separação, a filosofia torna-se um mero discurso teórico, pois, separada dos exercícios espirituais, que passam a pertencer à mística cristã, subordina-se à teologia, fornecendo-lhe material teórico-conceitual.” (ORTEGA, 1999, p. 55)

Com isso, a filosofia acaba se tornando mais um discurso acadêmico do que o que propunha ser, originalmente, na Antiguidade Clássica – uma forma de vida, uma arte da vida, uma ascese: “um exercício de si no pensamento” (ORTEGA, 1999, p. 57). O trabalho de Foucault, nesse sentido, segue o de Pierre Hadot, outro filósofo que investiga, na mesma época, a atualização da ascese em um sentido diferente ao de seu entendimento cristão, que é o da autorrenúncia e da autorrestrrição.

A ascese na filosofia clássica é constituída por uma série de práticas: “abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e a escuta do

outro.” (FOUCAULT, 1992, p. 133). O resgate dessas práticas permite resgatar também o entendimento de “cuidado de si” que foi legado ao esquecimento pela tradição filosófica ocidental, sendo substituído pelo conhecimento de si, que chegou até nós na célebre frase *conhece-te a ti mesmo*, presente no *Alcebiades I*, de Platão.

O cuidado de si era uma atitude ética do sujeito para consigo. Era por meio dessas práticas que o cuidado era exercido, tendo como objetivo uma autoestetização, porque esse cuidado resultaria em um fazer-se belo para si mesmo e aos olhos dos outros. É importante também lembrar que na antiguidade o corpo e a mente deveriam ser trabalhados por igual, lembrando do preceito *mens sana, corpore sano* (mente sã, corpo são). Cuidar de si também implica nas relações com o outro, e o cuidado com o próprio corpo é fundamental na relação com o outro.

Dentre essas práticas está a *escrita de si*, que também é tematizada por Klinger (2012), quando ela nos lembra que essa escrita de si tem uma história. Essa forma de escrita de si interessa aqui na medida em que evidencia uma oposição aparentemente imperceptível, mas que tem efeitos expressivos na cultura ocidental no momento em que o conhecimento de si é adotado pelo ascetismo cristão, que institui modos de narrativa de si como a confissão, por exemplo. A partir dela, o sujeito é levado a narrar suas ações diante de Deus, fazendo “o balanço de todos os atos, pensamentos e intenções da alma.” (KLINGER, 2012, p. 25), com o objetivo de renúncia a si e aos pecados da carne. Como veremos, *renunciar a si mesmo* é substancialmente diferente de um modo narrativo que leva o sujeito ao cuidado de si, este último tendo como objetivo a própria transformação como uma atitude ética e, além disso, estética.

Os processos que mencionei anteriormente, como as mudanças de entendimento acerca da autoria e obra, são importantes para seguirmos adiante nessa formulação. Ainda que consideremos as distâncias entre a escrita de si na Antiguidade Clássica e na contemporaneidade, é importante lembrar que o próprio Foucault propôs aproximações entre as relações entre ética e estética na filosofia clássica e, posteriormente, na modernidade, sugerindo por exemplo a leitura de Montaigne sob uma perspectiva de reconstituição de uma estética e ética do eu (FOUCAULT, 2006, p. 305). Ele admite que não seria uma tarefa fácil, mas prossegue:

(...) poderíamos reler toda uma vertente do pensamento do século XIX como a difícil tentativa, ou uma série de tentativas, para reconstituir uma ética e

uma estética do eu. Tomemos, por exemplo, Stirner, Schopenhauer, Nietzsche, o dandismo, Baudelaire, a anarquia, o pensamento anarquista, etc., e teremos uma série de tentativas, sem dúvida, inteiramente diversas umas das outras, mas todas elas, creio eu, mais ou menos polarizadas pela questão: é possível constituir, reconstituir uma estética e uma ética do eu? A que preço e em que condições?

Esse tipo de exercício talvez seja, segundo o autor,

uma tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade que, afinal, não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo.

Por estar totalmente de acordo com o autor e para seguir adiante em nossa argumentação, veremos brevemente o que era a escrita de si na Antiguidade Clássica, propondo aproximações com a arte contemporânea.

### 2.1.3 Foucault e a escrita de si na Antiguidade Clássica

Na abordagem de Diana Klinger (2012), a expressão *escrita de si* encontra uma pluralidade de formas de escrita que vai desde a escrita de si na Antiguidade Clássica, passando pelos ensaios de Montaigne, pelos escritos de Rousseau, pela escrita literária de cunho autobiográfico na Argentina, até chegar à contemporaneidade. Com isso, a autora nos mostra que as relações entre produção de subjetividade e escrita nos acompanham, pelo menos, desde a Antiguidade, constituindo

uma tradição já bem estabelecida, profundamente enraizada quando [Santo] Agostinho começa a escrever suas *Confissões*, que geralmente são citadas como o primeiro referente de uma escrita autobiográfica". (KLINGER, p. 23).

É nesse ponto que a autora retoma o retorno histórico a essa forma de escrita de si por Foucault, autor que, por sua vez, pontua a diferença substancial entre *as formas de e os princípios que* levam os sujeitos a se autonarrarem na exegese cristã e na Antiguidade Clássica. E é principalmente na oposição entre os modos de operar e o porquê de dar corpo a uma escrita de si que reside no retorno a essas formas de escritas na cultura clássica, a partir de Foucault.

A escrita de si, tal como a que se fez presente na filosofia grecorromana nos dois primeiros séculos de nossa era, separa-se da escrita confessional de Santo Agostinho por pelo menos duzentos anos. Além disso, seu objetivo não era dizer a verdade tendo como fim a renúncia de si, como propunha o ascetismo cristão. Ao contrário, objetivava a transformação do sujeito que, ao escrever, elaborava “discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios de ação” (FOUCAULT, 1992, p. 135), ou em *ethos*, que correspondia à “maneira de ser, o modo de existência de um indivíduo.” (FOUCAULT, 2006, p. 290).

A escrita de si era praticada por meio de pelo menos duas formas de escrita já utilizadas à época: *hupomnêmata* e correspondências. Os primeiros, em seu uso comum, funcionavam como cadernos pessoais ou agendas, usados para anotações diversas. Na escrita de si, o uso do *hupomnêmata* se assemelhava a um guia de conduta, que recolhia a palavra do outro, dita ou lida, para o exercício da meditação. Não era um diário ou um caderno de memórias, no qual se procurava escrever sobre si. Tampouco um repositório vazio de saberes, mas um espaço de exercício do pensamento sobre o cotidiano e que tinha, na maioria das vezes, a função de preparar aquele que escrevia para o enfrentamento de situações reais.

Ao se apropriar do “já dito” (FOUCAULT, 1992), o que estava em jogo para os filósofos da Antiguidade não era um apego ao passado, visto que para os estoicos e para os epicuristas importava viver no presente (ORTEGA, 1999). Mas sim o reconhecimento e a valoração da palavra e da experiência do outro como fontes de saberes úteis para a vida. Portanto, não era necessária a leitura da totalidade da obra de um autor, mas que o pensamento dali tomado fosse verdadeiro “naquilo que afirma, conveniente naquilo que prescreve, útil em função das circunstâncias em que nos encontremos.” (FOUCAULT, 1992, p. 142)

Textos de Sêneca mostram que a leitura e escrita eram duas atividades indissociáveis e que deveriam permanecer constantes. Já que essa escrita tinha como objetivo formar a própria conduta, o papel do outro nesse exercício era considerado fundamental. Ao mesmo tempo, só ler também não seria eficaz para que se retivesse o conhecimento. Dessa forma, a palavra do outro era tomada como uma “verdade contrastiva”, dotada de uma “autoridade tradicional” por meio da qual se meditava sobre uma situação particular do presente (p. 142).



Mas como um conjunto de conhecimentos dispersos poderia constituir uma escrita de si ou um modo de subjetivação? Foucault encontra também em Sêneca algumas metáforas para explicar como essa escrita adquire unidade. A metáfora da digestão, em que o conteúdo lido deve ser quebrado, digerido, transformado "no exercício da escrita pessoal" (p. 143); a da adição, em que, tal qual uma soma, a escrita deve resultar em um único número; a da escrita como um corpo, "como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade; a escrita que transforma a coisa vista ou ouvida "em forças e em sangue" (p. 144); e a metáfora da filiação, em que a escrita deve, como um filho, remeter aos traços do pai, apropriando-se desses traços para compor sua própria identidade.

As correspondências, por sua vez, eram cartas trocadas entre mestre e discípulo ou entre amigos e que tinham a função de auxiliar, consolar, encorajar ou aconselhar o destinatário. Nesse aconselhamento, a missiva poderia conter fragmentos dos escritos dos *hupomnêmatas* do mestre, que poderia oferecê-los ao discípulo como forma de aconselhamento ou ensinamento. Elas exerciam uma dupla função, atuando também sobre aquele que escrevia. Essa dupla função é reforçada em diversos momentos por Foucault, como na carta 7 de Sêneca a Lucíolo (*apud* FOUCAULT, 1992, p. 148): "Quem ensina instrui-se" ou quem aconselha se prepara para uma "eventualidade semelhante". No caso de um mestre e um discípulo, geralmente homens em idades diferentes, essa via de mão-dupla que a carta proporciona vai, aos poucos, se equilibrando. Também o discípulo se torna capaz, ao longo do tempo, de dar conselhos ao mestre.

A carta presentifica, instantaneamente e de maneira quase corpórea, o emissor ao destinatário. Nela, o traço da mão do amigo oferece quase um retrato da pessoa ausente, proporcionando um face-a-face. Quem escreve se oferece ao olhar do outro também por meio de práticas como o exame de consciência, ou o hábito de passar em revista o seu dia. Aquele que escreve se ocupa de si mesmo, exercendo o cuidado de si por meio da observação atenta aos seus pensamentos, às suas sensações, ao seu corpo, aos exercícios feitos, tanto para o corpo quanto para a alma.

No exercício de relatar os acontecimentos de sua vida cotidiana, o sujeito coloca sob atenção constantes sentimentos como a raiva, por exemplo, ou até mesmo doenças do corpo. Assim ele se torna capaz de avaliar as sensações recorrentes, reafirmando as regras de comportamento ou cuidados e atitudes. Trata-se de um voltar-se para si

mesmo, no qual também converge o olhar do outro e em que ele expõe ao outro o seu cotidiano, o que torna o exercício do cuidado de si uma prática jamais solitária ou egoísta, mas um exercício mútuo de cuidado, no qual quem cuida de si cuida também do outro – e, por extensão, das suas relações com o mundo. As correspondências mostram que a amizade pode ser uma técnica de si na qual os sujeitos lapidam a si mesmo e ao outro, fazendo, a cada dia, cada vez mais belas as suas existências.

#### **2.1.4 Escrita de si e arte contemporânea: aproximações**

O objetivo da presente seção é investigar e discutir as possibilidades da arte contemporânea como processo de subjetivação, tendo como ponto central a escrita de si. Ao trazer a essa discussão aproximações entre a arte contemporânea e a escrita de si, não se trata de uma tentativa de tradução imediata ou literal da escrita de si para o presente, mas de buscar, nessa que se consolidou como uma prática de si para os filósofos da Antiguidade, algumas luzes para pensar o si mesmo nas práticas artísticas contemporâneas. Cabe dizer também que o assunto nos acompanhará ao longo dessa tese, portanto não tenho a pretensão de esgotá-lo, mas de esboçar um horizonte de possibilidades para seguir nossas elaborações.

Ao focar a escrita, e não outra técnica de si, faço essa escolha porque nos interessa aqui os modos de registro possíveis para a articulação entre subjetividade e verdade, si mesmo e outro, palavra e imagem (essa última, cada vez mais, devido à expansão exponencial dos meios que é vivida por nós hoje). A escrita permite essas articulações e se singulariza entre as demais técnicas de si em dois aspectos: na relação do sujeito com o cotidiano e na importância que o outro tem para esses processos de subjetivação. E nisso as correspondências adquirem um papel fundamental, uma vez que

Parece pois ter sido na relação epistolar – e por consequência, para se colocar a si mesmo sob o olhar do outro – que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si próprio: relato da banalidade quotidiana, relato das ações correctas ou não, do regime observado, dos exercícios físicos ou mentais aos quais cada um se entregou. (FOUCAULT, 1992, p. 158)

Além disso, a escrita se singulariza como atividade do pensamento que tem implicações diretas nos modos de ação do sujeito:

Mas vemos também que a escrita está associada ao exercício de pensamento de duas maneiras diferentes. Uma toma a forma de uma série “linear”; vai da meditação à actividade da escrita e desta ao *gymnazein*, quer dizer, ao treino em situação real e à prova: trabalho de pensamento, trabalho pela escrita, trabalho em realidade. A outra é circular: a meditação precede as notas, as quais permitem a releitura que, por sua vez, relança a meditação. De qualquer modo, seja qual for o ciclo de exercício em que tome lugar, a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de acção. Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função etopoiética: é um operador da transformação da verdade em *ethos*. (p. 134-135)

Ou seja, a escrita permite a meditação acerca da vida, dos acontecimentos e dos discursos verdadeiros, e, a partir disso, prepara aquele que escreve (e também aquele que lê) para o enfrentamento do real, transformando o pensamento em atitude prática. O *ethos* corresponde ao modo de agir, ao fazer ético, à política de si, isto é, à maneira de conduzir a si mesmo entre os demais cidadãos da *polis*.

Nesse sentido, esses modos particulares de escrita nos permitem propor aproximações em favor da arte – tanto como forma de pensar a própria ética e de convidar o outro a fazer isso quanto como criar meios e ambientes seguros para o exercício do pensamento, da linguagem e da acção. Ao dizer isso, gostaria de discutir duas críticas que são muito comuns a trabalhos (na cultura de um modo geral, e não somente na arte) em que o sujeito fala de si:

1. a de que isso tudo é fruto de uma “espetacularização do sujeito”, de um “narcisismo contemporâneo”, o que é geralmente mencionado no sentido pejorativo;
2. a de que a arte não tem funções ou implicações políticas.

A primeira tem sido repetida em teses que se propõe a analisar o fenômeno da emergência desse tipo de produção. Vejamos alguns casos, em que são discutidas obras autorreferenciais, em sua maioria já citadas aqui, como é o caso de Klinger (2012, p. 21): “Nos romances do nosso *corpus*, a *escrita de si* (...) aparece como indagação de um eu que, a princípio, parece ligado ao *narcisismo contemporâneo*” ou de Lopes (2003, p. 54): “haveria nesses textos ambíguos, entre narrativas de testemunho e autoetnografias, algo mais do que *narcisismo*?” ou, ainda, de Arfuch (2010, p. 20): “Tratava-se simplesmente de uma *exaltação voyeurística*, de uma banalização das histórias de

vida<sup>18</sup>, de um novo elo na *cadeia da manipulação* ou habilitava algum outro registro convocante da experiência humana?” e também em

Conseqüentemente, com a consolidação da democracia brotava o democratismo das narrativas, essa pluralidade de vozes, identidades, sujeitos e subjetividades que pareciam confirmar as inquietudes de algumas teorias: a dissolução do coletivo, da ideia mesma de comunidade, na *miríade narcisista* do individual. (ARFUCH, 2010 p. 19, grifos meus.)

Ainda que seus autores não estejam propriamente defendendo a hipótese de que a emergência de tantos modos de falar de si na contemporaneidade seja fruto de uma dinâmica cultural meramente autocentrada, superficial, incapaz de perceber o outro, o mundo ao seu redor, olhar para além de si, a ideia de narcisismo, nesses discursos, permanece negativada. Por outro lado, as mesmas pesquisas em que essas expressões aparecem apontam obras e modos de tratar de si mesmo que fogem desse lugar comum e evidenciam, cada vez mais, a complexidade, os embates e tensões constantes do sujeito com as histórias pessoais, suas ou dos outros.

É nessa complexidade que eu acredito que a escrita de si, sobre a qual se debruçou Michel Foucault em sua obra tardia, possa nos ajudar a pensar os modos de subjetivação na contemporaneidade: nesse trabalho constante, que nunca cessa, porque é impossível “conhecer a si mesmo”, quando se tem uma ideia de sujeito que é instável, inapreensível, contingente. Mais do que isso, acredito que a permanência de uma conotação negativa sobre os trabalhos nos quais o sujeito fala sobre si pode ser um resquício do pensamento cristão sobre a nossa cultura, que legou o cuidado de si ao esquecimento, em prol de uma renúncia de si.

No curso *A Hermenêutica do sujeito* (2006), na aula do dia 17 de fevereiro de 1982, Foucault nos leva a concluir que a suspeição gerada sobre o cuidado de si no ascetismo cristão e a prevalência do conhece-te a si mesmo pode ter sido gerada a partir de um episódio que esse autor resgata dos diálogos de Sócrates e Alcibíades – nos quais é possível estabelecer elos de ligação perdidos entre conhecimento e cuidado de si. É a partir de seu método, que se baseia em grande parte em questionar as verdades pré concebidas do interlocutor, ajudando-o a chegar a conclusões, que Sócrates leva seu discípulo, Alcibíades, a se dar conta da própria ignorância. Primeiro de tudo, é “preciso

---

<sup>18</sup> Grifos meus.



cuidar de si porque se é ignorante” (p. 309), embora não se saiba exatamente *o que* se ignora. Alcibíades descobre-se ignorante acerca do que ignorava: seus rivais. E é por isso que “deve ocupar-se consigo” – “para responder a esta ignorância, ou melhor, para pôr fim a ela. (...)”.(p. 309).

Por sua vez, o ascetismo cristão lega ao esquecimento um conjunto de técnicas de si que norteavam a conduta dos sujeitos na Antiguidade Clássica, por mais que essas coisas estivessem, originalmente, conectadas. Alcibíades só poderia perceber o que ignorava se cuidasse de si, por meio dessas técnicas que foram legadas ao esquecimento. Foucault recupera esse corte abrupto da história do cuidado de si no pensamento ocidental movido por um interesse de dar continuidade a essa história, uma vez que reconhece a importância do cuidado de si para a cultura do presente.

A emergência dos discursos sobre si mostra, cada vez mais, a importância desse tema para a cultura e o pensamento contemporâneos, uma vez que permite a conexão intersubjetiva entre os sujeitos na produção de um pensamento sobre o presente. Ao trazer essa discussão, o faço porque penso que a arte conecta pessoas e é capaz de gerar uma filosofia do presente.

Volto, portanto, à minha questão sobre a arte e suas formas de elaboração de si. Percebemos que a arte tem implicações sociais e políticas porque permite a identificação entre os sujeitos e se torna uma interface de comunicação, como, em outro momento, foram as correspondências. A comunicação que ela promove é a da captura: o momento em que vejo uma obra e percebo que algo ali rouba a minha atenção; identificação: que é quando sou capaz de me reconhecer de alguma forma naquele tipo de situação – e instauração do pensamento: quando o artista consegue fazer, com seu trabalho, um convite para que eu também pense sobre o cotidiano e sobre a vida. Nesse sentido, acredito que diferentes obras têm diferentes formas de agir nas tensões do mundo atual, não sendo possível valorar um trabalho como mais político do que outro em função do seu assunto, uma vez que há diversos entendimentos e dimensões sobre o político, que escapam ao sentido senso comum do que o fazer político significa.

Vimos que a escrita de si da filosofia clássica procurava preparar as pessoas envolvidas nessas práticas para enfrentar o real e elaborava, previamente, princípios de ação do sujeito no mundo. E isso é político, uma vez que também tratava da regulação das formas de agir na *polis*. O cuidado de si era fundamental para o bem-viver e também

para a relação com o outro. Acredito que a arte contemporânea permite um tipo de elaboração de si que age, como as correspondências, em duas vias: naquela do sujeito que lê e naquela do sujeito que escreve, a partir do relato de suas ações:

O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efetuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica pois uma “*introspecção*”; mas há que entender esta menos como uma *decifração* de si por si mesmo do que como uma *abertura de si mesmo que se dá ao outro*. (FOUCAULT, 1992, p. 152-153, grifos meus)

O trabalho de uma artista como Tracey Emin pode ser pensado, nesse sentido, como uma forma de escrita de si, como foram, em outro momento, as correspondências: naquilo que ela é capaz de capturar do outro e trazê-lo para junto de si, proporcionando essa abertura ao outro, de que fala Foucault. A partir de bordados, colchas de retalhos, desenhos, pinturas, gravuras, escultura, instalação, vídeo, escrita e também sua própria caligrafia transformada em luminosos de neon, Emin cria um trabalho que é geralmente descrito como confessional, tematizando questões de sua vida, tais como os abortos que teve, sua sexualidade, seus traumas e também alguns momentos idílicos, que procuram capturar fragmentos da sua memória, situações ficcionais e metafóricas, muitas delas, tentativas de reconciliação com seu passado, sua infância, sua adolescência e o começo de sua vida adulta.

Meu primeiro contato com seu trabalho foi em 2013, a partir de vídeos apresentados em uma pequena exposição no MALBA, em Buenos Aires. Era como mergulhar no labirinto de uma vida, percorrendo salas nas quais, aos poucos, na minha imaginação, uma mulher tomava forma. Alguns vídeos traziam a narrativa da sua voz. Em *Riding for a fall* (1998) e *Homage to Edward Munch and all my dead children* (1998), Emin se fazia presente sobre um lindo cavalo em uma praia ao pôr-do-sol, com a camisa aberta e um olhar desafiador para a câmera, no primeiro vídeo, e também no segundo, em uma situação completamente diferente, o corpo curvado descansando sobre os joelhos dobrados, em uma plataforma de madeira que levava até um rio.



Fig. 80 - *Why I never became a dancer*. Projeção em tela única e som. 6min4s. Tracey Emin, 1995. Fonte: artforum.com

Mas foi sua voz, com uma série de fotografias granuladas, coloridas, saturadas, a narrativa em primeira pessoa e o ar nostálgico das imagens, que me capturaram à primeira vista, em *Why I never became a dancer* (1995). Depois, fui capturada por sua história. Eu conseguia enxergar Emin aos 13 anos, deixando a escola e indo se divertir em Margate, a praia onde cresceu. Tendo sexo com homens geralmente mais velhos sem nunca perguntar o que, nela, os atraía. E depois, quando finalmente conseguiu se libertar e dançar em público, explorando, ao mesmo tempo, sua sexualidade, sua imaginação e seu corpo, foi humilhada por esses mesmos homens. A cena final era tomada pela imagem redentora da artista, já adulta, dançando em uma galeria vazia, com um pequeno aparelho de som portátil sobre o chão. A narrativa cessava, dando lugar à música no rádio.

A combinação de uma nostalgia imagética, do relato em primeira pessoa e de sua história singular me seduziram. Mais do que alguém que olhava para um passado idílico em uma praia paradisíaca da juventude, com a descoberta da sexualidade, a artista procurava olhar, também, para as sombras dessa mesma paisagem, mostrando-nos que essas coisas convivem. Junto com as imagens ensolaradas do verão em uma praia inglesa, as memórias de Emin traziam as alegrias do passado e as feridas do presente. Esse tipo de captura, promovida pela voz da artista no relato em primeira pessoa, talvez a presentificassem ainda mais do que seu próprio corpo, como apareciam nos primeiros vídeos. Tendo trocado cartas de forma intensa na infância e adolescência, senti, em *Why I never became a dancer* (1995), uma proximidade muito forte a das narrativas

epistolares.

Esse dar-se a ver que um trabalho como o de Emin proporciona reverbera por algum tempo. Mas isso não acontece somente nos vídeos da artista como também em instalações como *My bed* (1998), por exemplo, em que ela expõe sua cama em uma galeria, tal como estava, após ter passado alguns dias deprimida, sem conseguir sair de seu quarto, em razão de conflitos amorosos. Em um vídeo de divulgação de uma reexposição de *My bed*, a artista compara esse trabalho com uma cápsula de tempo dolorosa, na qual ela reencontra objetos de seu passado que já não se relacionam com sua vida de forma alguma: pílulas contraceptivas, camisinhas, calcinhas e um cinto do tamanho da sua cintura à época, cigarros, que já não fuma, garrafas de bebidas que já não bebe ou que nunca chegou a beber, os lençóis em movimento mostrando que alguém estivera ali, uma meia calça depositada sobre a cama, revelando o lado avesso de uma vida bagunçada e, como ela mesma classifica, decadente.

Nas correspondências que eram trocadas entre mestre e discípulo, na Antiguidade Clássica, narrava-se não só os fatos cotidianos, mas também sensações, sentimentos e até mesmo as afecções do corpo, sobre as quais era necessário meditar. Isso proporcionava ao outro um exercício sobre si. Em obras como *My bed*, é possível conjecturar, pelos vestígios deixados pela artista, quem era a moça que habitava o quarto, o que lhe afligia a ponto de deixar acumular, ao redor de sua cama, tantos e tão significativos indícios de que há uma vida ali, que se movimenta e busca, ao mesmo tempo, alento e prazer. E isso possibilita pensar sobre os próprios conflitos: as tensões existentes nos relacionamentos humanos, os adoecimentos que podem levar uma pessoa jovem a ficar em sua cama por tempo suficiente para deixá-la nesse estado, o que leva alguém a beber a ponto de levar garrafas para junto da cama, as ansiedades de uma mulher jovem com relação ao sexo, à vida, às escolhas sobre seu corpo.





Fig. 81 - My bed. Estrutura da caixa, colchão, roupa de cama, travesseiros e vários objetos.  
Tracey Emin, 1998. Fonte: Tate Modern, UK.

Colocar a própria cama em uma exposição rompe com os limites entre público e privado e, nessa abertura, a artista se mostra um ser com tensões iguais às de qualquer pessoa. O espaço da galeria se torna um lugar seguro para esse tipo de encontros e de trocas sobre a vivência. Na primeira vez em que conseguiu imaginar sua cama em outro lugar, a artista relata que achou essa ideia incrivelmente linda. Não se trata de uma beleza comum, mas talvez ela estivesse se referindo à beleza da própria partilha, tão honesta e franca, da estética da solidão. Também não se trata de romantizar a solidão ou a própria decadência, mas de percebê-la como algo tanto estético quanto genuíno, mais do que qualquer ato ensaiado, como que na tentativa de capturar a própria vida em movimento por meio de uma fotografia, mas que nos oferece a possibilidade de entrar e observar mais de perto. Emin também menciona, em outros momentos, o quanto sua cama lhe foi abrigo nesses dias. E dessa forma, é como se os objetos fossem testemunhas de cada tempo vivido. Voltar a esse mesmo tempo passado, por meio dos objetos, pode ser uma forma de a artista observar que a mesma cama que testemunhou

sua tristeza pode agora lhe ver, amadurecida, tendo se tornado a mulher que agora é.

E assim como o trabalho de Emin proporciona isso, também Félix Gonzáles-Torres ou Nan Goldin o fazem, com trabalhos como *Untitled* (1991), no qual Torres também fotografa a própria cama, com travesseiros marcados por quem ali esteve, ou em retratos como *Nan one month after being battered* (1984), de Goldin. O primeiro, é um olhar para a coabitação, para o estar junto como um casal, feito em referência ao seu companheiro, Ross, que falecera naquele mesmo ano e que vinha sofrendo da epidemia do HIV. O segundo, foi feito ao final de um longo relacionamento de Goldin e é parte da série *Balada da Dependência Sexual* (1985-1986), na qual a artista retrata sua vida entre amigos e amantes, procurando executar esse registro com toda a verdade que lhe é possível.

Goldin faz do seu trabalho um lugar seguro para o outro pensar seus próprios sentimentos, como o ciúme entre casais, as brigas e a violência, fornecendo condições para que também outras mulheres possam identificar as situações de violência vividas por si próprias. Torres cria um espaço para que o outro possa se encontrar na sua dor, oferecendo-se como atmosfera acolhedora à dor da perda ou da iminência da perda, da saudade ou mesmo à confissão amorosa. De uma forma evidente, esses trabalhos nos mostram, por se referirem a problemas vividos pelos artistas, que o pessoal é político. Isso porque o artista não está isolado do mundo, mas a todo tempo toca em problemas que transbordam sua própria realidade e se expressam como problemas de sua época.



Fig. 82 - One month after being battered. Fotografia em processo de branqueamento de corantes em papel montado em placa. 69,5 × 101,5 cm. Nan Goldin, 1984. Fonte: Tate Modern, UK.



Fig. 83 - Untitled. Vista da instalação na 11th Avenue e 38th Street, Manhattan. Felix Gonzalez-Torres, 1991. Foto: David Allison Fonte: MoMA.Org, NY.

Esse tipo de exercício, caracterizado pela captura da própria realidade, me remete à noção de verdade à qual Foucault se dedicou no começo dos anos 1980, preocupado “não com uma verdade da essência ou da origem que o sujeito deve descobrir em si, mas como trabalho sobre si, verdade como *produção* e *ethos*.” (ORTEGA, 1999, p. 104). Trata-se da noção de *parrhesía*, uma prática de si que pode ser compreendida etimologicamente como “dizer tudo” e, ainda: “franqueza, abertura de coração, abertura de palavra, abertura de linguagem, liberdade de palavra”. (FOUCAULT, 2006, p. 440), presente tanto nas correspondências quanto nos *hupomnêmatas*. Nas cartas de Sêneca a Lucíolo, a *parrhesía* aparece em oposição à eloquência dos oradores populares, que se voltam a uma multidão com discursos inflamados, violentos, enfáticos.

A *parrhesía* constitui, primeiramente, como o dever do mestre em relação ao discípulo, de dotá-lo de discursos verdadeiros, para que ele possa enfrentar o real, transformando-os em ação. Por esse motivo, Sêneca enfatiza a importância de que a fala seja, quanto mais simples, melhor, uma vez que a fala rebuscada mascara o que deve ser dito. Ele também opõe os modos de endereçamento dessa fala: enquanto aquele que se dirige a uma multidão fala de forma empolada, aqueles que conversam cara-a-cara, individualmente, dirigindo-se ao outro, devem falar francamente, sem nenhuma dramaticidade, adaptando-se sensivelmente a quem se dirigem. É assim, pois, a linguagem que dirige a Lucíolo nas suas cartas: sem nenhuma pretensão com relação ao estilo, de aparência o mais singela possível, como se caminhassem lado a lado, procurando, acima de tudo, chegar a uma linguagem que acompanhe seus pensamentos e a sua conduta.

Assim como a cama bagunçada de Emin ou de Torres ou a fotografia caseira de Goldin, a linguagem da *parresía* deve ser, segundo Sêneca, franca, despretensiosa, sem esforço, ainda que bela. Que a beleza seja atingida a partir da natureza do assunto do que pelo esforço em estetizá-lo. Há também uma passagem em que Sêneca diz que preferiria que sequer essas verdades tivessem que ser transmitidas pela carta, mas a partir do seu próprio pensamento, sem a necessidade de serem traduzidos em uma linguagem. Isso, segundo Foucault (2006), enfatiza a importância de o discurso verdadeiro estar totalmente amarrado à conduta daquele que o enuncia. Não se trata, como na confissão cristã, de falar sobre si, relatando acontecimentos, mas de estar



inteiramente presente no que se diz, anunciando uma verdade que é vivida pelo sujeito, como é o caso nestes artistas. Eles não confessam algo que lhes passou, como em um pecado confessado com o objetivo de purificação, mas se oferecem como assunto do seu próprio trabalho: a verdade que foi por si vivida, encarnada, que passa a constituir um saber e também a eles mesmos como sujeitos.

É importante demarcar que a beleza não estetizada e a linguagem absolutamente franca dos artistas em questão traz consigo uma história que vem sendo construída pelo menos desde a modernidade. E as vanguardas artísticas do século XX tem um papel crucial nisso, ao romper, de diversas formas, tanto com a beleza estética clássica quanto com a representação. E essa ruptura se dá das mais diversas formas, para as quais são inúmeros os exemplos. Podemos citar Picasso e Braque, com a inserção de papel de parede e outros elementos como rótulos de produtos e pedaços de jornais no espaço bidimensional do suporte. A vida cotidiana irrompe nesse espaço, em que já não há nenhuma ilusão de perspectiva e tampouco moldura, que outrora fora uma janela que separava a arte da vida. Imagens e palavras se fragmentam na mesma superfície: a imagem, cortada, já não tem o compromisso de representar o real. A palavra, incompleta, não quer evocar seu significado. Habitantes de um espaço sem começo e sem fim, os valores gráficos e expressivos das letras que compõem a palavra e da linha que contorna as formas se equivalem.



Fig. 84 - Bottle of Vieux Marc, glass, guitar and newspaper. Impressos e tinta sobre papel.  
Pablo Picasso, 1913.  
Fonte: Tate, UK.

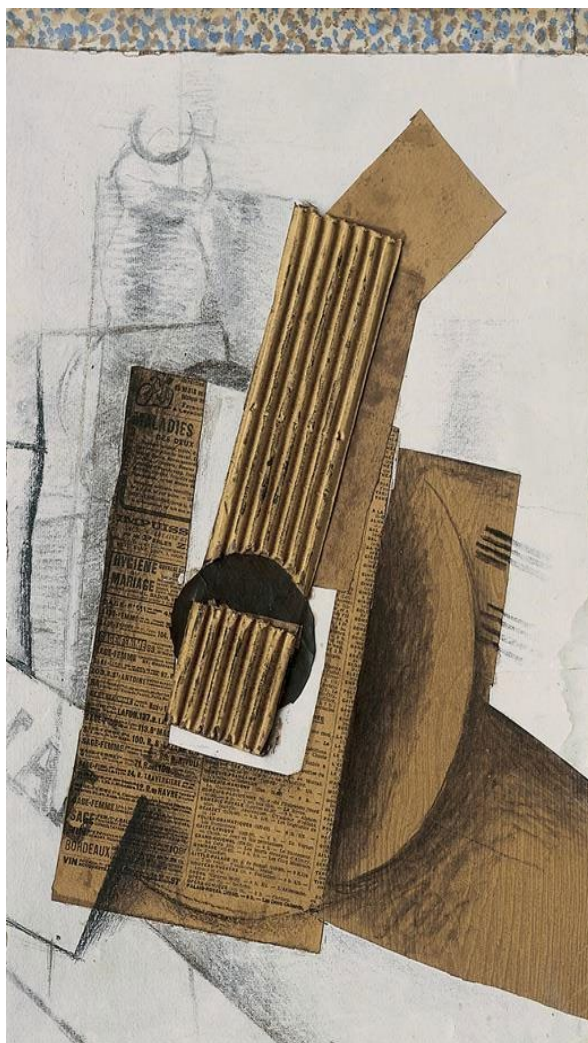


Fig. 85 - La mandolina. Aquarela, guache, impresso e cartão ondulado sobre papel, 48,3 x 31,8cm.

George Braque, 1914. Fonte: Wikiart.org

Em René Magritte, a ruptura com a representação se dá pela afirmação dos códigos, por meio do princípio da semelhança e isso ocorre em duas conhecidas pinturas do artista: em *Isto não é um cachimbo* (1928-1929), um cachimbo é pintado a óleo em uma tela. Ele flutua no espaço branco, tendo, logo abaixo de si, a inscrição “*Ceci n’est pas une pipe*” (Isto não é um cachimbo). Em *Les deux mystères* (1966), o artista retrata o quadro *Isto não é um cachimbo*, cuidadosamente disposto sobre um cavalete. Acima dele, flutua um segundo cachimbo, em dimensões maiores que o próprio quadro.



Fig. 86 - A traição das imagens (Isso não é um cachimbo). Óleo sobre tela, 63,5 × 93,98cm. René Magritte, 1929.

Em texto homônimo ao primeiro quadro, *Isto não é o cachimbo* (2001a), Michel Foucault nos explica os procedimentos de Magritte da seguinte forma: o primeiro quadro mostra uma relação aparentemente simples entre figura e imagem, mas que esconde uma complexa operação. Ao lermos o enunciado *isto não é um cachimbo*, instaura-se um estranhamento inicial: “ora, mas não deveria ser? O que está representado logo acima do enunciado não é, justamente, um cachimbo?” – Por isso mesmo, a representação de um cachimbo: “o que confunde é inevitavelmente ligar o texto ao desenho.” (FOUCAULT, 2001a, p. 249). Ou, em outras palavras, seguir uma lógica senso comum, de subordinar a imagem ao texto. Na operação de Magritte, as palavras exercem a estranha função de nomear algo que não precisa ser nomeado, uma vez que é pintado o mais fielmente possível à forma do objeto ao qual se refere. Ao mesmo tempo, negam.



Fig. 87 - Les deux mystères. Óleo sobre tela. René Magritte, 1966.

No segundo quadro, *Les deux mystères* (*Os dois mistérios*, 1966), novos tensionamentos são instaurados: o desenho do cachimbo e a frase que o nega pertencem ao espaço emoldurado por um quadro negro sobre um cavalete, em uma relação didática. A presença da moldura e do cavalete revelam um jogo de representação instaurado no lugar-comum ao qual pertencem: o espaço da representação. Estes elementos procuram, de certa forma, acomodar a relação tensa existente entre palavra e enunciado, que agora se tornam quase aceitáveis, já que emolduradas, encarceradas, podendo ser compreendidas como pertencentes a uma lição escolar. Um terceiro elemento perturba esta relação: um cachimbo, idêntico ao primeiro, flutua no espaço.

O que, neste jogo de relações, não é um cachimbo? O que, afinal, pode ser um cachimbo, e resta alguma coisa que possa ser o cachimbo? Os elementos inseridos na moldura, imagem e texto, negam que o desenho do quadro seja o cachimbo. O *verdadeiro* cachimbo poderia ser o cachimbo flutuante. Mas este, por se assemelhar ao cachimbo no interior do quadro, tampouco pode ser um cachimbo. Por fim, “Nada disso é absolutamente um cachimbo” (FOUCAULT, 2001a, p. 261). Os jogos presentes nas obras de Magritte instauram uma tensão na qual palavra e imagem vão até as últimas consequências no reino das semelhanças, para finalmente dizer que a pintura já não afirma. E não só não afirma, como pode confundir os códigos.

Ao falar da literatura atual e a sua necessidade cada vez maior da realidade, que



pode ser percebida na profusão de obras com caráter biográfico e autobiográfico ou que remetem a histórias reais hoje, o escritor Julián Fuks (2018) traça um panorama mais amplo, no qual também as artes se inserem. Para ele, uma das características mais marcantes desse fenômeno seria a quebra com a representação, no qual, "num processo vertiginoso e radical, a pintura chegou a se desficcionalizar quase por completo" (FUKS, 2018). Na literatura, o fenômeno é descrito a partir do escritor sul-africano John Maxwell Coetzee por meio de seus romances, em que uma de suas personagens o explica da seguinte forma:

Houve um tempo em que sabíamos. Costumávamos acreditar que quando um texto dizia "Havia um copo d'água sobre a mesa", havia de fato uma mesa com um copo d'água sobre ela, e bastava olharmos para o espelho-palavra do texto para vê-los. Mas isso tudo terminou. O espelho-palavra se quebrou, irreparavelmente ao que parece. (...) As palavras na página não mais se levantarão nem serão levadas em conta, cada uma proclamando "Significo o que significo!" (Coetzee, 2004, p. 26 *apud* FUKS, 2017, p. 57-58).

Para Fuks (2017), estaríamos, talvez, diante de um problema com relação à possibilidade de ficcionalizar, no qual parece impossível criar um personagem da sua cabeça sem que ele esteja amarrado a uma história real e concreta, sob o risco de estar em dívida com a verdade. E, com isso, ele cita o escritor Winfried Georg Sebald, que estaria entre tantos escritores que parecem travar uma luta com a memória e com a linguagem para abrir passagem para o real e para a verdade das suas histórias. A questão de Sebald, nascido em 1944, relaciona-se com o enorme silêncio vivenciado por ele em sua juventude, enquanto crescia em uma Alemanha devastada pela Segunda Guerra Mundial. Não que não houvesse narrativas sobre os horrores da guerra, mas havia uma insuficiência da ficção em retratar a barbárie: "Aquelas muitas ficções retratando a barbárie, estrangeiras em sua maioria, não passavam nem perto de satisfazer sua busca imemorial por uma revelação inaudita. Traziam até algo de indecoroso (...)" (FUKS, 2017, p. 53), ao estetizar os cenários de terror, as cidades em chamas.

Para tal conjuntura, talvez a solução fosse muito semelhante à de Sêneca, quando, ainda no primeiro século de nossa era, percebe uma impossibilidade da linguagem frente aos discursos verdadeiros:

Se queria, então, suplantando enfim o silêncio e construir algum retrato válido,

deveria contrariar as tendências que o cercavam e abdicar de efeitos falsos, belas imagens, jogos de linguagem, seduções falaciosas. (FUKS, 2017, p. 53)

E assim o escritor expõe a complexidade que a ficção enfrenta em nosso tempo, a qual traz, em grande medida, o problema das narrativas após os horrores da Segunda Guerra Mundial e das ditaduras na América Latina, do qual também ele faz parte, ao escrever a história de seu próprio irmão, que é adotado na Argentina antes de seus pais partirem para o Brasil<sup>19</sup>. Nesse contexto, de uma adoção que se dá no período de uma ditadura e que culmina com a mudança da família para outro país, é impossível narrar os fatos – para si, para os próprios pais, ou para o leitor – sem incorrer em uma mentira, um falseamento que a memória ou que a própria linguagem impõe, na sua impossibilidade de tradução da memória. Nada parece suficiente para dar conta dos relatos: as fotografias parecem irreais, os documentos parecem irreais. O que resta é a difícil tarefa de contar a própria história, mas isso também recai, em vários momentos, no ficcional. Fuks (2017, p. 55) percebe o mesmo problema na literatura de Sebald:

Enquanto passeia aparentemente sem norte, o romancista tira fotos do que vê e as insere entre suas palavras, imagens insignificantes em sua maioria e que, no entanto, dão ao romance uma autenticidade quase sem precedentes, um profundo efeito de real – questionável, no limite, pois sabemos que o autor amiúde inventa contextos para tais imagens, forjando para elas uma gênese.

Diante de tamanha necessidade do real e de uma quase impossibilidade de representação na literatura, nas artes, no cinema, de ficções que se tornam mais realistas que a própria vida, o escritor percebe o acréscimo de um segundo fator: é verdade que o pessoal é político, mas o político tem se tornado cada vez mais pessoal e mais pessoalizado nessa nova era da narrativa. Com isso, a arte, engajada com o real, não se separa de um fazer político, ela é o próprio fazer político. Restam-nos algumas dúvidas, expostas por Fuks (2018). Será que é o cansaço da ficção, seu esgotamento, sua impossibilidade de inventar futuros utópicos diante da realidade do país? Falta uma imaginação política? Por que não tentar ir além dos cenários mais nefastos? Por que essa busca tão visceral da concretude? Por que não inaugurar mundos invisíveis?

---

<sup>19</sup> A história do livro *A resistência* (2015), que narra a vinda de sua família para o Brasil e o caso do seu irmão, que é adotado, é mencionada em FUKS, 2018.

A essas perguntas, ele mesmo ensaia uma resposta, teorizando que vivemos o tempo da pós-ficção, que “não é um abandono absoluto da ficção, mas uma transformação fundamental em seu conceito (...)” (FUKS, 2017, p. 61.), em que ela já não surge em oposição à verdade, mas a serviço da complexidade da verdade. Nessa verdade dos nossos dias,

A ficção seria uma parte do real, sua circunscrição em espaço reduzido, e só assim, metonimicamente, se poderia conceber algum princípio de representação. Só abolindo, então, a ficção realista, esta sim em efetiva crise, só nos desfazendo da ficção tão conhecida em sua infinidade de convenções, só escrevendo ficções numa era da pós-ficção, algum resquício de realidade o ficcionista poderia alcançar por fim. (FUKS, 2017, p. 62)

Portanto, um possível caminho à problemática da ficção na atualidade, como parece sugerir o autor, seria o próprio exercício da escrita. Mas não a mesma escrita, aquela do século XVIII, de um Daniel Defoe que nos faz acreditar na existência de Robinson Crusoe, supostamente biografado por Defoe... mas aquela que assume a impossibilidade do retorno a esse tipo de escrita, consciente de que estamos na era da pós-ficção, que é, por sua vez, um desdobramento da pós-verdade. Assim, cabe investigar o que é a pós-verdade e qual o papel do artista diante desse tempo.

A pós-verdade ganhou destaque no ano de 2016, durante eventos como a campanha do presidente Donald Trump, nos Estados Unidos, e o *Brexit*, no Reino Unido. Os dois eventos foram caracterizados pela produção massiva de notícias falsas com o único objetivo de angariar apoiadores para as suas campanhas, e a *pós-verdade* acabou virando a palavra do ano de 2016, eleita pela Universidade de Oxford. Segundo o dicionário Oxford<sup>20</sup>, a pós verdade é a verdade na qual “fatos objetivos são menos influentes na formação da opinião pública do que apelos à emoção e à crença pessoal”. E isso tem trazido consequências bastante sérias, mais recentemente, principalmente no que diz respeito ao campo da política e da produção de notícias falsas.

Entre as tantas técnicas<sup>21</sup> utilizadas para manipular a verdade nos meios de

---

<sup>20</sup> Post-truth. In: Oxford UK English Dictionary. Disponível em: <<https://www.lexico.com/definition/post-truth>>. Acesso em: 22/09/2020. [Tradução da autora].

<sup>21</sup> Elementos discursivos da pós-verdade expostos pelo jornalista Álex Grijelmo, no jornal El País. GRIJELMO, Álex. Pós-verdade: A arte de manipular multidões. El País, Brasil, 28 de agosto de 2017. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/22/opinion/1503395946\\_889112.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/22/opinion/1503395946_889112.html)>. Acesso em: 22/09/2020.

comunicação, encontramos a omissão, em que uma parte da verdade é silenciada, possibilitando ao emissor da mensagem afirmar que só disse o que disse; a justaposição de duas ideias sem ligá-las apropriadamente uma à outra, colocando toda a responsabilidade de dedução da sua ligação no leitor; a pressuposição, o subentendimento e a falta de contexto, que excluem o enquadramento da conjuntura de fatores dos quais decorrem os fatos e a inversão de relevância, apelando para dados superficiais ou insignificantes em detrimento dos fatos. Com isso, se obtém uma verdadeira máquina de mentiras, utilizada a serviço da politicagem e em detrimento da verdade e da democracia.

Frente à complexidade da verdade em nosso tempo, acredito que pensar a produção artística como um processo de escrita de si implica em investir na criação de políticas da imagem. Ao dizer isso, pressuponho a inseparabilidade entre palavra e imagem desde a gênese da escrita, cujas possibilidades são gradualmente enriquecidas ao longo da história, com a expansão dos meios tecnológicos. Defendo também que a palavra escrita é, antes de tudo, imagem. E que a escrita não está, de modo algum, dissociada da leitura e da leitura de mundo. Proponho então algumas aproximações entre o processo de leitura e escrita dos *hupomnêmatas* às formas de ler e compreender o mundo em nosso tempo, no objetivo de resgatar deles algumas lições sobre o exercício do olhar para com as imagens, intensificando as relações que temos com elas.

Em uma primeira aproximação nesse sentido, retomo algumas passagens da análise foucaultiana da escrita de si, nas quais Foucault (1992) lembra a importância do entrelaçamento entre leitura e escrita em Sêneca, para o qual é necessário voltar a atenção para o presente da leitura por meio da escrita, sob o risco de nada reter:

A escrita, como maneira de recolher a leitura feita e de nos recolhermos sobre ela, é um *exercício de razão que se opõe ao grave defeito da stultitia* que a leitura infundável se arrisca a favorecer. A *stultitia* é definida pela *agitação do espírito, a instabilidade da atenção*, a mudança das opiniões e das vontades, e, conseqüentemente, a fragilidade perante todos os acontecimentos que possam ter lugar; caracteriza-se também pelo facto de desviar o espírito para o futuro, de o tornar desejoso de novidades e de o impedir de se dotar de um ponto fixo pela posse de uma verdade adquirida. (FOUCAULT, 1992, p. 140-141, grifos meus).

Os aconselhamentos de Sêneca a respeito dos cuidados com a *stultitia*, por mais distantes que estejam de nossa época, me parecem bastante atualizáveis ao tempo em



que vivemos, marcado, de uma lado, pelas leituras rápidas e superficiais, bem como pelos julgamentos errôneos que têm sido propiciados em grande parte pelos meios de comunicação. Também pela diminuição do tempo de atenção que dedicamos às nossas atividades cotidianas, que é em grande medida perturbado pelo uso simultâneo de várias telas: computador, *tablet*, telefone celular, várias abas abertas nos aplicativos de navegação na internet... é enorme a agitação do espírito e a instabilidade da atenção nos tempos atuais.

É partindo desta perspectiva que se busca, neste trabalho, dar não só às imagens, mas também às palavras, o tempo necessário à produção de sentidos particulares consigo: revisitando textos (aqui entendidos tanto como palavra quanto como imagem) com os quais se tem uma relação íntima, objetivando a criação de algo outro. Desta forma, o que se procura fazer não é uma leitura no sentido estrito da palavra, mas investigar as maneiras pelas quais se pode, na massa aparentemente ‘morta’ de papéis que compõe os arquivos pessoais, voltar a ver as marcas que os salvaram do descarte e, ainda, de capturar ali o que antes se fazia invisível.

Um exercício muito próximo à escrita dos *hupomnêmatas* é encontrado por Georges Didi-Huberman (2017), quando o escritor se volta para o estudo do diário de trabalho de Bertolt Brecht, o *Arbeistjournal*. Independentemente de sua natureza pessoal, o *Arbeistjournal*, tal qual os *hupomnêmatas*, não se tratava de um diário íntimo. Mas, de uma espécie de incorporação, por meio da escrita, de discursos escritos ou falados, na intenção de autoconstituir-se. (FOUCAULT, 1992). Essa escrita de Brecht está pautada em uma relação intensa com o cotidiano, por meio da recolha dispersa de imagens impressas, que circulam à época em que passou por diversos lugares nos quais esteve exilado, constituindo “uma prática regrada e voluntária da disparidade” (FOUCAULT, 1992, p. 141).

Trata-se de uma espécie de “diário do pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 24), na qual o dramaturgo contrapunha a história do mundo, em recortes de fragmentos jornalísticos, com sua história, e principalmente com sua visão pessoal, marcada pela impossibilidade de permanecer, enquanto exilado, por muito tempo no mesmo lugar. Um “*work in progress* permanente; (...) um *work in progress* da reflexão e da imaginação, da pesquisa e da descoberta, da escritura e da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 23). Didi-Huberman compara esse diário fragmentário à própria mesa de trabalho de Brecht

e também a uma sala de montagem, um “ateliê provisoriamente em desordem” ((DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 23), composto por

Imagens de todos os tipos: reproduções de obras de arte, rostos de seus amigos, esquemas científicos, cadáveres de soldados nos campos de batalha, retratos de dirigentes políticos, estatísticas, cidades em ruínas, cenas da vida cotidiana, naturezas mortas, gráficos econômicos, paisagens, obras de arte depredadas pela violência militar... (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 28)

Ao reunir esse material que muito diz sobre a guerra, Brecht, munido de tesoura e cola, produz a sua própria compreensão tanto do mundo quanto da arte, a partir do completo caos, da “desordem do mundo”. Essa é a sua resposta às exigências que o contexto lhe faz enquanto intelectual, que é a de “tomar posição apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 28). A colagem dessas imagens torna-se uma espécie de exposição documental que é, ao mesmo tempo, uma arte profanada, desconstruída, como a arte daqueles tempos deveria ser – e, justamente por serem documentos, são mais difíceis de negar do que a opinião do dramaturgo. Mas é somente pela via da desconstrução que Brecht se torna capaz de colocar em evidência as duas verdades das imagens. A primeira é insuficiente: ainda que se retrate algo com a maior fidelidade possível, o retrato não é capaz de dizer qualquer coisa sobre a sua realidade. A segunda, somente poderia ser vista com uma análise mais profunda de suas camadas, por meio da remontagem, ultrapassando seus clichês e estereótipos. E a percepção de que “as imagens formam, do mesmo modo que a linguagem, superfícies de inscrição privilegiadas para (...) complexos processos memoriais” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 37), de Brecht, o permite criar uma espécie de “política do presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 36).

Ao trazer uma discussão cujo objetivo é aproximar a arte contemporânea da escrita de si a um trabalho junto à imagem como é o de Brecht, meu objetivo é apontar para a sua surpreendente contemporaneidade, que é, por sua vez, percebida por Didi-Huberman. Brecht antecede, em sua estética composta de fragmentos documentais, trabalhos de montagem no cinema, como o de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard e *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, (1989) de Harun Farocki. Com isso, ele sugere algumas luzes para pensar o trabalho documental na contemporaneidade ou, mais propriamente, as aproximações entre arquivo e escrita de

si, que é o tema de nossa próxima seção.

## 2.2 Escrita de si e arquivo: aproximações

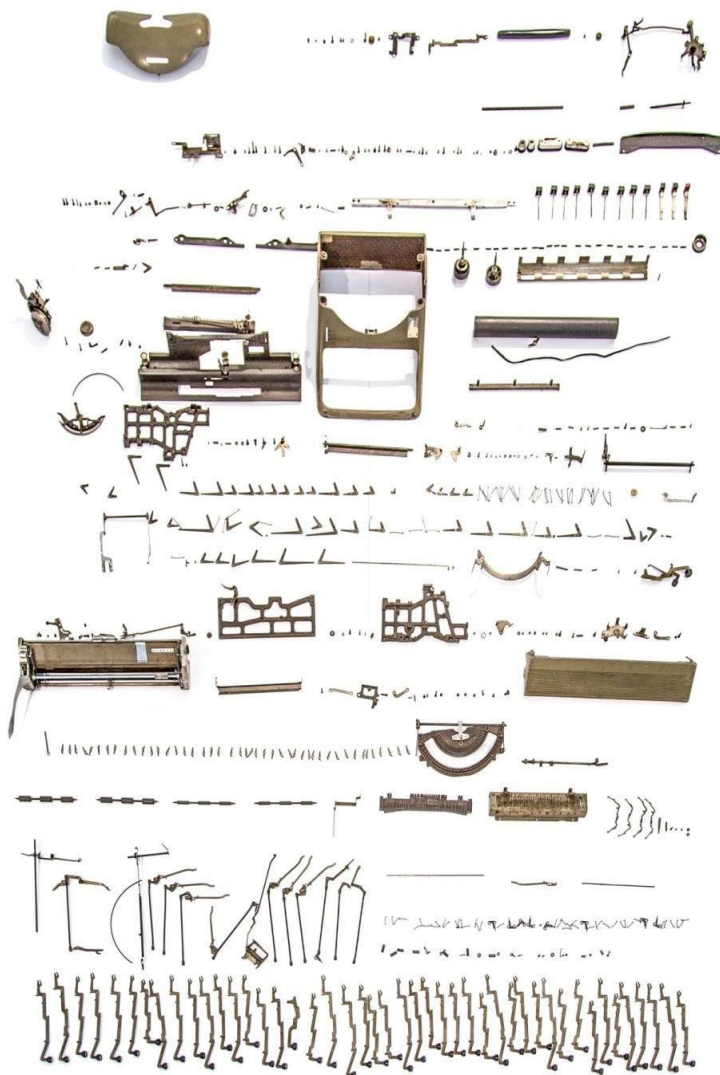


Fig. 88 - Carta ao pai. Élica Tessler, 2015. Fonte: <https://www.elidatessler.site/cartaaopai>

Em *Carta ao pai* (2015), a artista Elida Tessler posiciona, sobre uma grande mesa, a máquina de escrever que pertenceu a seu pai. Munidos de um kit de ferramentas, ela, Gabriela Motta e Eduardo Veras se debruçam sobre a tarefa de desmontar, peça por peça, aquela que fora a companheira de escrita do pai de Tessler. Motta e Veras são os curadores da exposição *365*, realizada em Porto Alegre em 2015.

Decompor a máquina de escrever, mas não qualquer máquina, senão aquela que pertenceu a seu pai, soa-me como desafiar, duas vezes, qualquer princípio de ordem que, antes, se impôs: de um lado, o do funcionamento da máquina, da escrita e do ato de escrever; por outro, o da hierarquia presente na relação entre pai e filha.

Mas há uma terceira inversão da ordem, que é a da visualidade da escrita sobre a sua correspondência sonora, uma vez que a artista chama essa operação de *Carta ao pai*. Vista do alto, a mesa, com as peças cuidadosamente dispostas, enfileiradas, nos lembra a superfície de um papel, como os caracteres de uma escrita. Contudo, essa escrita não pode ser lida a partir de nenhum tipo de correspondência sonora para os caracteres. É a travessura, é a subversão de todas as ordens, que se oferece como chave de leitura para essa carta ao pai. E aqui, o ato encena visualmente a escrita de uma carta, pela via da destruição daquela que poderia ter possibilitado essa escrita: a máquina.

*Carta ao pai*<sup>22</sup> nos permite pelo menos duas associações entre a escrita de si e o arquivo. A primeira delas é a da visualidade da escrita, que é evidenciada por muitos artistas modernos e contemporâneos, como forma de não nos fazer esquecer que diversos sistemas de escrita nascem a partir da imagem – como, por exemplo, os ideogramas chineses – e não do som. A segunda enfatiza a relação entre escrita de si e arquivamento de si, ambas possíveis a partir da crescente incorporação de elementos da vida cotidiana nas artes visuais, instaurada na modernidade e atualizada na contemporaneidade.

Ao me referir à gênese comum entre escrita e imagem, remeto-me a Anne-Marie Christin (2006), que sustenta a ideia de que a escrita e a imagem nasceram a partir do suporte e de sua disposição nesse espaço. Para ela, a escrita não nasceu da fala, mas das tentativas de leitura dos sinais enviados ao homem pelo divino:

A filiação dos signos da escrita com relação aos da adivinhação não deixa dúvida: o surgimento da escrita ideográfica na China é bem próximo ao surgimento dos signos da adivinhação, e são gravados de forma a se assemelhar a eles. (CHRISTIN, 2006, p. 70)

A escrita teria surgido, portanto, de estratégias de adivinhação muito semelhantes à leitura das posições das estrelas no céu ou dos desenhos de símbolos nas

---

<sup>22</sup> Carta ao pai é um título homônimo daquela escrita por Franz Kafka ao seu pai (1919). Nesse texto, Kafka tenta elaborar sua difícil relação com o pai.



cavernas. Contudo, o que teria permitido seu desenvolvimento teria sido o espaço fechado de objetos tornados superfície, tais como os cascos de tartaruga, na China, ou os fígados dos carneiros, na Mesopotâmia, que também foram, por sua vez, descritos como um reflexo do céu. Foi por meio da leitura dessas superfícies que foi possível a passagem para o registro visual desses mesmos sinais e, posteriormente, sua transformação em uma escrita ideográfica.

Os muitos anos que nos separam daqueles homens, capazes de se comunicar com o divino e lerem seus sinais, permitiram o esquecimento, no mundo ocidental, das relações entre a escrita e a imagem. O que nossa escrita carrega são fantasmas dessas relações esquecidas. Ao criar uma espécie de escrita a partir da deposição de cada peça da máquina de escrever do pai sobre a mesa sem, contudo, atribuir a essas peças um valor sonoro, Elida Tessler religa, de certa forma, a escrita ao seu caráter ritualístico, de comunicação com o além, e a escrita à sua visualidade perdida. E ela também se liga a práticas artísticas que lançam mão de objetos do cotidiano para inserir no espaço sagrado das galerias e dos museus, como é o caso das apropriações ou colagens.

Dessa maneira, sua carta constitui uma escrita mais corpórea do que semântica, mais potente pela ação que instaura do que pela possível legibilidade de códigos escritos, e se aproxima da obra de artistas como Leonilson e Arthur Bispo do Rosário, os quais também lançaram mão de objetos para criar uma espécie de escrita de si. Nos trabalhos de ambos, observamos práticas de escrita e também de arquivamento de si, que se desenvolvem paralelamente e, em muitas situações, se fundem.

Leonilson mantinha cadernos, nos quais escrevia e também registrava com desenhos seus processos de trabalho, sonhos e também acontecimentos de sua vida, além de fitas cassete que passou a gravar aos 33 anos e que constituíam um diário.

Mas para além desses processos, mais facilmente associáveis a escritas de si, Maria Esther Maciel identifica, nessa prática, o gesto inventariante, colecionista, de quem procurava “catalogar as coisas e experiências do presente imediato, (...) recolher as marcas, os rastros, os cacos e as reminiscências de uma vida vivida, numa nítida propensão autobiográfica”. (MACIEL, 2012, p. 30). Assim, o artista se valia de procedimentos como listagens, enumerações ou categorizações da vida cotidiana, que se somavam ao hábito de colecionar inúmeras coisas: brinquedos, câmeras fotográficas, botões, dentre outros objetos que, de certa forma, testemunhavam sua vida.

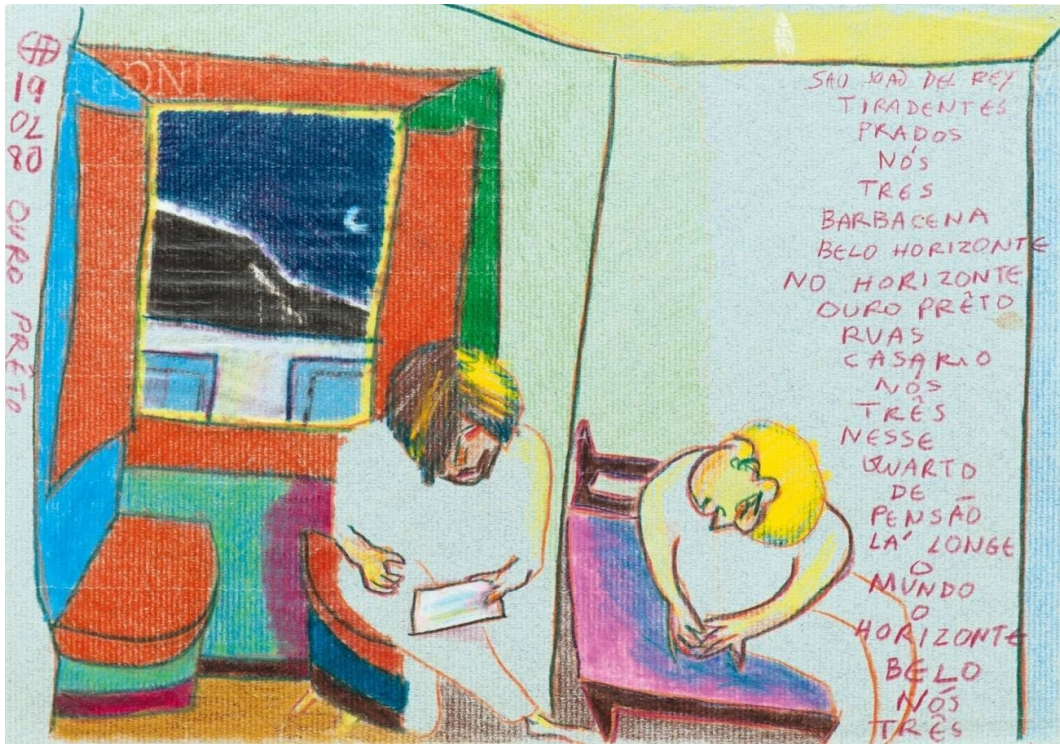


Fig. 89 - Ouro Preto. Leonilson, 1980.

Tendo lhe antecedido nas listagens e numa espécie de inventariação de si, Arthur Bispo do Rosário fazia seus bordados a partir dos fios das roupas e lençóis da Colônia Juliano Moreira, no sanatório onde passou a maior parte de sua vida. Com essas linhas, extraídas de seu próprio viver, bordava intermináveis listas: dos nomes que levaria consigo no dia do júízo final, das coisas que conhecera em vida e que se assemelhavam à sua prática colecionista, expressa em todo o seu trabalho. Nas vitrines que criara, que são ajuntamentos de coisas amarradas a placas rígidas, estão reunidos objetos de suas coletas: chinelos, canecas, colheres, bonecas, imagens de santos, chapéus e uma infinidade de coisas que também registravam, como ele mesmo dizia, sua passagem pela terra.



Fig. 90 - Atenção: veneno. Madeira, tecido, linha e metal, 101 tiras de pano com números e palavras costuradas, presas umas às outras e penduradas sobre suporte de madeira. 93x24cm. Arthur Bispo do Rosário, s/d. Fonte: ArteBrasileiros

Percebo, nos processos instaurados por Bispo, Leonilson e Élide, trabalhos que são, de certa maneira, ‘escrita’ sobre o si. Elas ampliam o entendimento de escrita em seu sentido estrito, tornando possível associar escrita e arquivamento de si, pontos aos quais pretendo me dedicar na presente seção. Uma primeira possível aproximação entre escrita e arquivamento de si, encontro no artigo *Arquivar a própria vida* (1998), de Philippe Artières:

Arquivamos portanto nossas vidas, primeiro, em resposta ao mandamento “arquivarás tua vida” - e o farás por meio de práticas múltiplas: manterás cuidadosamente e cotidianamente o teu diário, onde toda noite examinarás o teu dia; conservarás preciosamente alguns papéis colocando-os de lado numa pasta, numa gaveta, num cofre: esses papéis são a tua identidade; enfim, redigirás a tua autobiografia, passarás a tua vida a limpo, dirás a verdade. (ARTIÈRES, 1998, p. 11)

De modo muito amplo, o autor relaciona esses arquivamentos de intenções

autobiográficas às práticas de si, tal como pensadas por Michel Foucault. Segundo ele, trata-se de movimentos de subjetivação e de resistência, ao contrário de constituírem práticas de sujeição: “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência.” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Discutimos, anteriormente, o arquivamento do escritor e sua crescente importância, nos últimos anos, para a crítica genética. Artières nos lembra que a valorização dos manuscritos dos escritores coincide com uma valorização da escrita pessoal, que ocorre a partir do fim do século XVIII, constituindo, a partir do século XIX, um verdadeiro comércio desses escritos. A partir do século XVIII, tal é a importância dos escritos e dos arquivos pessoais que existir é estar inscrito nas mais variadas formas de registros: “nos registros civis, nas fichas médicas, escolares, bancárias.” (ARTIÈRES, 1998, p. 12). E para além dessas formas de escrita, há também a prática dos diários, dos relatos pessoais, feitos na escola, e da organização de álbuns de família.

Mas o arquivamento do escritor se difere daquele organizado pelo artista: um escritor, na maioria das vezes, não vê o arquivo ou seus manuscritos como a obra pronta. Trata-se de um processo. E o trabalho da crítica genética é o de adentrar esse processo, mostrando as etapas da concepção de uma obra ou aspectos da trajetória do autor. Para alguns artistas, mostrar o processo pode ser a obra e, mais do que isso, os arquivos podem ser ou confundir-se com a obra do artista. Segundo Amir Brito Cadôr (2016, p. 147), “Para o artista, o arquivo pode ser entendido em três momentos distintos: o material que pode se tornar obra, obra em processo e obra pronta.”. Isso aponta para a multiplicidade de formas de uso do arquivo e de procedimentos arquivísticos nas artes. E, por extensão, como estamos falando de escritas de si, também temos um aumento nas possibilidades de escrita e de uma escrita com modo de subjetivação, cada vez mais contaminada pelo cotidiano e pelos objetos que nos cercam.

Ao trazer para essa seção um autor como Philippe Artières, meu objetivo é apontar para a confluência entre escrita de si e arquivamento de si no que chamei de *horizonte de subjetivação*. Trata-se de dois movimentos que eclodem nesse mesmo horizonte, que é o das escritas de si. Neles, me interessam a relação do sujeito com o outro; a relação do sujeito com o cotidiano, na vinculação entre arte e vida; e a emergência de diversos modos de registro sobre o si mesmo na arte contemporânea,



que se desdobram em um sem-número de formas de compor imagem e escrita. Esses três tópicos aqui apontados são fundamentais para a exposição de como o arquivo pode ser pensado à luz da escrita de si da Antiguidade Clássica, com o objetivo de atualizar a escrita de si como modo de subjetivação na cultura do presente, incluindo a si próprio como pesquisador nessa atualização e pensando em métodos próprios de trabalho.

Antes de apontar essas passagens, contudo, faz-se necessário expor, ainda que brevemente, a emergência do uso do arquivo nas artes visuais, não em um desejo enciclopédico de mapear todos os acontecimentos que envolvem essa emergência, mas de mostrar que ela tem uma história, assim como a própria eclosão das escritas de si da atualidade.

### 2.2.1 Arte e arquivo no horizonte de subjetivação

Se podemos falar em “espaço biográfico”, “constelação autobiográfica” (ARFUCH, 2010), “retorno do autor” (KLINGER, 2012) ou “guinada subjetiva” (SARLO, 2007) no território das escritas de si, o mesmo fenômeno também faz com que muitos sujeitos se voltem à exploração da memória e dos testemunhos de outra forma: revisitando arquivos públicos ou privados, criando arquivos sobre si, sobre o outro, sobre sua realidade, ou até mesmo se voltando à produção de arquivos fictícios como forma de cura da sua história, da história do outro, em processos de subjetivação que não são jamais individuais, mas coletivos, agindo sempre nas aberturas entre o si mesmo e o outro. É esse mesmo horizonte que também nos permite falar em “impulso arquivístico” – ou “*anarquivístico*” (Hal Foster, 2004), “furor de arquivo” (Suely Rolnik, 2005), “arte da burocracia” (Sven Spieker, 2008), “febre de arquivo” ou “mal de arquivo” (Okwui Enwezor, 2008), “viragem arquivística” (Ruth Rosengarten, 2012) ou “impulso historiográfico” (Giselle Beiguelman, 2018).

Quando falamos em *mal*, *febre* de arquivo ou até mesmo de *impulso*, é importante assinalar que esses autores estão fazendo referência ao texto *Mal d'archive*, de Jacques Derrida (2001). O texto vem de uma palestra realizada com o apoio da Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise, do Museu Freud e do Instituto de Arte Courtauld. O texto de Derrida foi traduzido para o inglês como *archive fever* (febre de arquivo) e para o português como *mal de arquivo*. Ao se referir aos

arquivos como um mal, uma doença ou até mesmo uma febre, esse autor também faz menção à psicanálise como uma ciência do arquivo.

Ao percorrer os arquivos de Sigmund Freud, Derrida vê nos escritos do pai da psicanálise o próprio desejo que é o mal de arquivo: o de recuperar momentos de início. Os arquivos não são a memória, mas expressam uma vontade material de ir às origens, tal como seria o trabalho psicanalítico. Derrida resgata, entre as origens da palavra arquivo, a palavra grega *arché*, da qual também se origina *arqueologia*, e que significa *início*. Por sua vez, *arché* vem do verbo grego *archein*, que significa *começar, iniciar*. A psicanálise seria, portanto, uma ciência do arquivo, uma ciência dos eternos começos e, por isso mesmo, arqueológica.

Essa busca é justamente o que Derrida chamou de mal de arquivo: o desejo de ir à origem seria um mal, não somente uma mal como um problema ou um distúrbio, mas uma febre, uma doença, uma compulsão, dado que é impossível chegar à gênese da memória, no momento mesmo que a gerou, mas somente em seus rastros, vestígios, marcas ou pistas deixadas, sejam estas físicas, materiais ou psíquicas. Quanto ao *impulso* arquivístico, tal referência faz menção a uma pulsão de morte que estaria relacionada ao ato de guardar algo para um momento posterior: guardo porque sei de minha finitude.

Os textos aqui mencionados se referem a possibilidades e necessidades do uso do arquivo, abertas no curso da História, muitas das quais temos discutido ao longo dessa tese. Certamente podemos incluir aqui alguns dos processos gerados a partir da desterritorialização de noções como autoria, obra e autor. Mas elas já vinham surgindo antes mesmo das discussões de Foucault ou Barthes, com as colagens dadaístas, que se valeram de imagens e textos pré-existentes para a criação de uma superfície na qual convergiam visões de um mundo fragmentado e caótico. Para Sven Spieker (2008), procedimentos como a colagem, a *assemblage* e a fotomontagem, no dadaísmo, surgem como respostas a todo o sistema de arquivamento que se consolidou no século XIX. E é justamente na subversão do desejo de regramento de ordem arquivística que a arte dá se conecta ao arquivo.

O período entre 1880 e 1930 responde à perda do controle gerada pela Revolução Industrial com a crescente burocratização da vida na esfera administrativa, no mundo ocidental e principalmente no contexto europeu. Há um ganho de velocidade

sem precedentes a partir da popularização das máquinas de escrever e das cópias de carbono. Segundo Spieker (2008, p. 11), a montagem dadaísta marca, “Em seu ataque às fundações do arquivo do século XIX (...) um primeiro momento dinâmico na elaboração de um tipo de modernismo para o qual o arquivo é essencial”<sup>23</sup>. Para Hal Foster (2004), o período que antecede a Segunda Guerra Mundial é marcado tanto por possibilidades técnicas quanto políticas, que ampliam o repertório de fontes das fotomontagens de artistas como John Heartfield e Alexander Rodchenko.

---

<sup>23</sup> Tradução minha.



Fig. 91 - Cut with the kitchen knife dada through the last Weimar beer-belly cultural epoch in Germany. Colagem, 144x90cm. Hanna Hoch, 1919. Fonte: <https://smarthistory.org/>





Fig. 92 - Adolf, o super-homem: engole ouro e despeja lixo. John Heartfield, 1932.

Fonte: Website oficial de  
John Heartfield <https://goo.gl/uyTvi6>.



Fig. 93- -Crisis. Fotomontagem. Alexander Rodchenko, 1923.

Os recursos técnicos e políticos se ampliam ainda mais após a Segunda Guerra Mundial, quando apropriações de imagens e objetos se tornam cada vez mais comuns, principalmente na arte conceitual, havendo também a presença cada vez mais constante de discursos como o da crítica institucional e do feminismo. Não por acaso, os anos 1960 e 1970 são "associados ao aumento da informação na arte" (SPIEKER, p. 12, tradução minha) e, conseqüentemente, à desestabilização da pureza dos meios, eclodindo manifestações artísticas como as instalações e performances, obras interativas e *site-specific*. Ruth Rosengarten (2012) assinala que a impureza também se faz presente nas teorias, lembrando de expressões como "o artista como etnógrafo"<sup>24</sup> ou "o artista como curador" (FOSTER, 2004) utilizadas por Hal Foster para definir novas configurações que o trabalho do artista passa a assumir na contemporaneidade.

É essa confluência de fatores éticos e estéticos que me interessa nessa pesquisa: éticos e estéticos, porque compreendo que a estética jamais se separa de uma atitude ética, política e que movimenta o sujeito em determinada direção no pensamento. Os entrecruzamentos entre o pessoal e o político, na adoção do lema feminista de que o pessoal é político, se fazem bastante presentes na arte contemporânea quando ela faz uso do arquivo ou do arquivamento de si, como Ruth Rosengarten (2012) nos mostra em trabalhos como *Everyone I have ever slept with* (1963-1995), de Tracey Emin, *Prenez soin de vous* (2007), de Sophie Calle, e *Post-partum document* (1973-1979), de Mary Kelly.

Ao elaborar sua hipótese do *retorno do autor*, Klinger (2012) nos lembra que, para além (ou apesar) da negação do autor, Foucault lega algo aos debates feministas e pós-coloniais, os quais "não cessaram de retornar à pergunta do lugar de fala" (KLINGER, 2012, p. 31). Acredito que o problema é muito próximo da questão feita por Sarlo (2007, p. 44), quando diz que "as grandes linhas de pensamento do século XX se permitiram desconfiar de um discurso da memória exercido como construção de verdade do sujeito", como já expus aqui. E é a esse problema que me dedico no presente momento, ao apostar que as grandes linhas teóricas do século XX abrem passagem para um outro pensar sobre o sujeito, propondo, como recorte, mostrar como isso é possível a partir do pensamento de Michel Foucault. Conseqüentemente, como veremos, o pensamento

---

<sup>24</sup> Expressão presente em ensaio de mesmo nome, em FOSTER, 1996.

desse autor está em total consonância com o que ocorre ao mesmo tempo na própria arte, quando vemos surgir, paralelamente, a diluição dos campos disciplinares e das funções do artista, bem como as diluições de categorias tradicionais como pintura, escultura, desenho, entre outros, em favor de grandes instalações, performances e vivências, como argumenta Hal Foster (2004).

Isso é possível porque o mesmo exercício que é feito em *O que é um autor* constitui, no pensamento de Foucault, uma espécie de metodologia da “desconfiança” (SARLO, 2007, p. 93), amparada nas leituras que ele faz de Nietzsche, em suas críticas à verdade, ao conhecimento e ao sujeito, como procurei expor anteriormente. Essa mesma metodologia se baseia em uma atitude cética com relação ao que se diz ser universal, compreendendo que tudo, inclusive a verdade, é produto de uma história, como argumenta Paul Veyne (2011).

Para construir a história dos discursos, das verdades, do conhecimento, Foucault propõe recusar, como também o fez Nietzsche, a busca pelas origens dos mesmos. Nessa recusa está o entendimento de que a origem pressupõe que as coisas tenham uma essência, “sua identidade cuidadosamente guardada em si mesma”, uma “forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental e sucessivo” (FOUCAULT, 2005, p. 262). Foucault (2005, p. 260) opõe à origem uma construção histórica que implique em

assinalar a singularidade dos acontecimentos, fora de qualquer finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se espera e no que passa por não ter história alguma – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno, não absolutamente para traçar a lenta curva de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas em que eles desempenharam distintos papéis; definir, até o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não ocorreram (...).

Essa construção histórica, que ele chama de *genealogia*, não é propriamente a História, aquela dos historiadores, praticada de forma tradicional há séculos, que ele critica por sua imutabilidade, enquanto a história é, na verdade, “o próprio corpo do devir”. (FOUCAULT, 2005, p. 264), como o homem mesmo é um devir. Ou, ainda, que seria a tentativa de inscrever os fatos em uma linearidade contínua, em um encadeamento natural. A genealogia, tal qual Foucault a compreende a partir de sua leitura de Nietzsche, está muito mais ligada com a descontinuidade, com “a irrupção do acontecimento” (FOUCAULT, 2005, p. 272), com as singularidades que são, muitas vezes,



dissolvidas em prol de uma continuidade ideal. Mas o saber, ele adverte, “não é feito para compreender; ele é feito para cortar”. (FOUCAULT, 2005, p. 272). Esse saber, penso, é o saber que pode ser construído a partir da história, como ele explica mais adiante:

Acreditamos que nosso presente se apoia em intenções profundas, em necessidades estáveis, pedimos aos historiadores para nos convencer disso. Mas o verdadeiro sentido histórico reconhece que vivemos, sem referências nem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos. (FOUCAULT, 2005, p. 272)

É a partir da noção nietzschiana de *genealogia* que Foucault elabora a noção de *arqueologia*. Pode-se dizer, sinteticamente, que na arqueologia substitui-se um pensamento linear e contínuo por um pensamento que quer compreender como determinado pensamento se estratificou ao longo da história até chegar ao ponto de ser tomado como dado, naturalizado. Se a história não é linear, é necessário, como na metáfora da arqueologia, escavar o que ficou soterrado e esquecido, e que, por isso, permitiu que outras verdades emergissem ou fossem naturalizadas, como a própria construção – para a qual se criou diversas teorias e métodos pseudocientíficos – de conceitos como gênero ou raça. E se o conhecimento *corta*, é porque a história contínua foi, durante muito tempo, responsável por *colar* todas as partes estranhas daquilo que outrora entendemos como sujeito:

A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia - sob a forma da consciência histórica -, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas a distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada. (FOUCAULT, 2008, p. 14)

E quando se aproxima a história ao corpo ou ao homem, todos eles em constante devir, jamais apreensíveis em uma estrutura pré-configurada, se assume, também, que a construção do sujeito ocorre no uso da linguagem. É certo que a linguagem é movente, assim como a história, o homem e o corpo. E quando digo que quero me escrever com a palavra do outro, ou que o sujeito cria a si mesmo no uso da linguagem, o que faço é

tomar para mim um desejo que também pertenceu a Foucault, quando afirma, percebendo o caráter cambiante, deslizante da escrita e do saber:

Daí, a maneira precavida, claudicante deste texto: a cada instante, ele se distancia, estabelece suas medidas de um lado e de outro, tateia em direção a seus limites, se choca com o que não quer dizer, cava fossos para definir seu próprio caminho. (FOUCAULT, 2008, p. 19)

Que, por sua vez, modifica o sujeito que escreve:

Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever. (FOUCAULT, 2008, p. 20)

A escrita de *A arqueologia do saber*, ela mesma, se assume como parte do projeto de escrita como exercício de transformação de si ao qual Foucault se dedicou, compreendendo o processo de escrita e a própria pesquisa como modos de subjetivação. No caminho aberto por esse autor, o que me proponho aqui é criar uma noção de arte como modo de subjetivação, a partir dos usos dos arquivos em arte contemporânea, naquilo que é possível aproximá-los da escrita de si. Ao perseguir esse objetivo, também retomo o caminho feito por autores como Okwui Enwezor (2008), Sven Spieker (2008) e Anna Maria Guasch (2010, 2013), que perceberam o legado de Foucault em novas noções de história e de arquivo das quais muitos artistas lançaram mão para criar suas pesquisas em arte contemporânea.

Para os autores aqui mencionados, a noção de arquivo tal como pensada por Michel Foucault é fundamental para que se desenhe uma ideia de arquivo que é apresentada em propostas que surgem entre os anos 1960 e 1970, e que nos acompanham até os dias atuais. Essa noção aparece já na epígrafe do texto de Okwui Enwezor (2008) para a exposição *Archive Fever: uses of the document in contemporary art*:

O arquivo é a lei do que pode ser dito, o sistema que governa a aparência de declarações como eventos únicos. Mas o arquivo é também o que determina que todas essas coisas ditas não se acumulem infinitamente em uma massa amorfa, nem se inscrevam

em uma linearidade ininterrupta, nem desapareçam à mercê de acidentes externos ao acaso; mas eles são agrupados em figuras distintas, compostas de acordo com múltiplas relações, mantidas ou desfocadas de acordo com regularidades específicas; aquilo que determina que eles não se retirem no mesmo ritmo no tempo, mas brilhem como estrelas, que alguns pareçam perto de nós brilhando de longe, enquanto outros, que estejam de fato próximos a nós, já esteja quase empalidecendo. (FOUCAULT, 1972 *apud* ENWENZOR, 2008, p. 11).

A leitura de Enwenzor toma como fundamental esse entendimento de que o arquivo não é um mero acúmulo, ou um sistema linear no qual as coisas se inscrevem. Ao contrário, é um sistema ativo, em constante movimento e que permite o aparecimento das singularidades. No caso da fotografia e do vídeo, que são seus objetos de análise, Enwenzor argumenta que esses registros, porque instantâneos e capazes de arquivar um evento único, são dotados desse princípio de singularidade. Muito mais do que um mero acúmulo, Guasch (2010) nos lembra que os arquivos pertencem ao domínio das práticas. Justamente por esse motivo é que os artistas que trabalham com arquivos não se voltam a estes como provas de verdade dos acontecimentos, mas trabalham

a partir de seu interior, organizando, distribuindo, ordenando, estruturando-o em níveis, estabelecendo séries, distinguindo o que é pertinente do que não é, assinalando elementos, definindo unidades, descrevendo relações e elaborando discursos. Discursos não contínuos nem narrativas pretendidamente absolutas. (GUASCH, 2010, p. 48, tradução minha.)

Ou, segundo Enwenzor, no sentido de se apropriar, interpretar, reconfigurar e interrogar as “estruturas e materiais de arquivo” (ENWENZOR, 2008, p. 11, tradução minha). Dessa forma, a ida aos arquivos dos artistas se aproxima do trabalho do historiador, tal como é descrito por Arlete Farge, em *O sabor do arquivo* (2017). Para ela, o arquivo não traz, em seus documentos, verdade alguma, mas algumas verdades, fragmentárias e verídicas em suas intensidades. Assim, o historiador trabalha sobre a aparição desses elementos de realidade, procurando decifrar os documentos nos sentidos que são capazes de produzir em determinados momentos históricos:

O procedimento se assemelha na verdade ao do andarilho, buscando no arquivo o que está escondido como vestígio positivo de um ser ou de um acontecimento, estando atento simultaneamente ao que foge,

ao que se subtrai e se faz, ao que se percebe como ausência.” (FARGE, 2017, p. 71)

Ao mesmo tempo, ela relata que a singularidade desses achados “é desconcertante; o que fazer com esses inumeráveis personagens em peripécias arriscadas e amplos movimentos desarticulados?” (FARGE, 2017, p. 89). Nesses momentos, ocorre o que chamo de transbordamento do arquivo, que aproxima, por sua vez, o trabalho do historiador ao do artista, como ocorreu com Foucault ao escrever o texto *A vida dos homens infames* (2003). Esse texto teve origem no contato desse autor com documentos que relatam o que ele chama de “existências- relâmpago”, “poemas-vida”: vidas que se fizeram conhecer no exato momento em que cruzaram o poder, em momentos de intensidade, de ardor, como ele mesmo diz, e somente por terem cruzado o poder, tendo sido relatadas por seus delatores. Ou, ainda, “vidas singulares, tomadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas, eis o que eu quis juntar em uma espécie de herbário.” (FOUCAULT, 2003, p. 204).

Ao ser tocado pela intensidade de tais relatos de vidas, produzidos por volta de 1700, o autor declarou ter tido impressões físicas, que o impressionaram mais do que a própria literatura. E, por isso mesmo, como não houvesse categoria na qual ordená- los, fosse história, crítica literária, literatura, sua decisão foi de

juntar simplesmente um certo número de textos, pela intensidade que eles me pareciam ter: eu os acompanhei com alguns preliminares: e os distribuí de maneira a preservar - em minha opinião, o menos mal possível - o efeito de cada um. Minha insuficiência votou-me ao lirismo frugal da citação.” (FOUCAULT, 2003, p.205)

Nas formas de tratar o arquivo e também a história que são produzidas em Foucault (2003) e Farge (2017), encontramos zonas nebulosas e tensões que complexificam real e ficcional. Por sua verdade, as narrativas encontradas por Foucault parecem pertencer à literatura, enquanto nas falas anotadas pelos escrivãos dos arquivos da Bastilha, com os quais trabalha Farge, são pessoas comuns, do povo, que produzem, muitas vezes, fabulações sobre suas vidas. Essas formas de produzir história parecem apontar para uma dificuldade de apaziguamento das narrativas que talvez sejam produtos desse tempo. Mas e os artistas, como se dirigem aos arquivos, nessa “febre” ou “impulso” ou “guinada”, de que tantos autores falam?



Hal Foster lança-nos algumas luzes para a compreensão desses fenômenos no texto *O retorno do real* (2017), publicado pela primeira vez em 1995. Para esse autor, há um problema quanto às noções tanto de real quanto de representação na maioria das análises que buscam compreender a arte dos anos 1960, principalmente quando ela se baseia na fotografia ou se apropria de outras imagens, que é o caso de trabalhos como os da série *Death in America*, de Andy Warhol. Muitas vezes, esse tipo de trabalho é compreendido como simulacro, que se liberta de toda a significação e apenas reproduz a superficialidade da imagem ou, ainda, como um engajamento político por parte de Warhol, que critica a exposição da morte nos veículos de comunicação, as mortes na cadeira elétrica, o racismo e a violência policial, em *Race-Riot* (1964).

A leitura de Foster nos mostra que nenhuma das teses está totalmente errada e que as duas podem estar corretas. No entanto, ele oferece uma terceira, lendo esses trabalhos sob as lentes de um “realismo traumático”. Nesse contexto, declarações de Warhol a respeito de ser uma máquina poderiam ser as respostas de uma “subjetividade em choque”, movida por um ímpeto de “repetição compulsiva” (FOSTER, 2017, p. 165). Contudo, mais do que isso, é o seminário *O inconsciente e a repetição*, proferido por Jacques Lacan nos anos 1960, que oferece a Foster chaves mais elucidativas para compreender a eclosão dessas produções, mais ou menos na mesma época: "Nesse seminário, Lacan define o traumático como um desencontro com o real. Enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido." (FOSTER, 2017, p. 166). E aqui, Foster frisa que repetição e representação não são a mesma coisa.

As imagens produzidas por Warhol a essa época colocam em operação uma repetição de um real chocante e traumático, o que, a princípio, forneceria ao sujeito uma espécie de preparação para o enfrentamento do real. Mas a utilização da própria técnica da serigrafia, com suas imperfeições, manchas, acabam rompendo, de certa forma, com as camadas de repetição que nos protegeriam do real por excesso de exposição. Manchas sobre os rostos das pessoas, por exemplo, causadas pela própria técnica, teriam o efeito de quebrar novamente a imagem: “Através desses buracos ou *pops*, temos a impressão de tocar o real, que a repetição da imagem ao mesmo tempo afasta e aproxima de nós.” (FOSTER, 2017, p. 167). E justamente essas falhas seriam responsáveis por, novamente, produzir o desencontro com o real que é característico da situação traumática.

Dessa forma, a arte dos anos 1960 e 1970 trabalharia em uma dinâmica complexa e inapaziguável com as imagens. Mais do que isso, Foster também sugere que essa mesma arte, que retoma procedimentos das vanguardas do início do século XX, como as apropriações de imagens e objetos (como ocorre nas colagens, *assemblages* e *ready-mades* dadaístas), seria na verdade uma resposta à repressão sofrida por essas mesmas vanguardas. Dentre as estratégias repressivas mais expressivas sofridas pelas vanguardas, poderíamos citar a perseguição nazista a esses artistas e o fechamento de instituições como a Bauhaus, por exemplo.

Mas na contemporaneidade, também se retorna ao real como resposta a algum tipo de repressão? Para Suely Rolnik (2005), a resposta é sim. A persistência dos arquivos na arte da atualidade, sobretudo na América Latina, responderia à tendência repressora que se observou na crítica à arte produzida aqui entre os anos 1960 e 1970, de rotular essas expressões como “conceituais” ou “políticas”. Segundo a autora, se por um lado o rótulo de “conceitual” aplicado a essa arte invisibiliza a sua singularidade, mais problemáticos são os rótulos “político” ou “ideológico”, aplicados pela crítica a essas produções, principalmente em exposições e textos nos Estados Unidos ou na Europa Ocidental.

Para a autora, há diferenças expressivas entre as produções latino-americanas dos anos 1960 e 1970 e o que poderia ser uma atitude militante, ideológica, doutrinária. Pelo contrário, essas práticas tratam da “experiência desse estado de coisas no próprio corpo” (ROLNIK, 2005, p. 101). Práticas como a tortura, por exemplo, se refletem na arte deste período de forma bastante particular:

O que faz com que os artistas nesse contexto agreguem o político a sua investigação poética é o fato de os regimes ditatoriais então vigentes em seus países incidirem em seu corpo de modo especialmente agudo, já que atingem seu próprio fazer, levando-os a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. [...] Encarnada na obra, a experiência onipresente e difusa da opressão torna-se sensível num meio em que a brutalidade do terrorismo de estado provoca como reação defensiva a cegueira e a surdez voluntárias, por questão de sobrevivência (por exemplo, *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles). (ROLNIK, 2005, p. 100)



Fig. 94 - Desvio para o vermelho I: Impregnação, II: Entorno, III: Desvio. materiais diversos.  
Cildo Meireles, 1967-84.

Esses rótulos teriam contribuído, no passado, para aumentar as distâncias entre o poético e o político, esquecendo-se de que as estratégias artísticas realizadas na América Latina durante o contexto das ditaduras nos mostram as formas pelas quais o campo do sensível compreende os processos entranhados no corpo, como a própria violência do estado. Ao mesmo tempo, marcando aquilo que produz incômodo como político, a crítica contribuiu para reduzir o estranhamento necessário à alteridade da arte e bloquear sua potência. O desejo de inventário, então, surgido nas últimas décadas, seria também o desejo de superação dessa “dissociação entre micro e macropolítica” (ROLNIK, 2005, p. 104), bem como a imposição de uma urgência de ativamento da potência do conteúdo dos arquivos, de maneira a dar continuidade aos processos instaurados anteriormente na arte latino-americana.

Juntamente com a autora, aposto na possibilidade de o impulso arquivístico contemporâneo complexificar ainda mais as relações entre pessoal e político, si mesmo e outro e acredito que na mesma medida em que essas tensões são caras à América Latina, elas também emergem em outros contextos não-hegemônicos, culturalmente

distantes da Europa Central e dos Estados Unidos, por exemplo. Por isso, a defesa que faço das narrativas que remetem ao si mesmo. Acredito que a inseparabilidade das políticas de si, *micropolíticas*, e daquelas que circundam o sujeito, *macropolíticas*, se faz presente na atualidade da mesma forma como se fez presente na arte dos anos 1960 e 1970, em que se detectou um “impulso arquivístico”.

De acordo com Okwui Enwezor (2008), a fotografia e o vídeo passam a ser, ao mesmo tempo, evidência documental e registro arquivístico, sendo a câmera fotográfica uma máquina de arquivamento. A popularização do acesso à fotografia acaba diluindo as barreiras entre amador e profissional, privado e público. Ela gera, ao longo da história, uma infinidade de arquivos e “se torna o análogo soberano da identidade, memória e história, unindo passado e presente, virtual e real, dando ao documento fotográfico a aura de um artefato antropológico e a autoridade de um instrumento social.” (ENWENZOR, 2008, p. 13, tradução minha). Com isso, os artistas se voltam para ela nos últimos anos para interrogar “o *status* do arquivo fotográfico como um local histórico que existe entre evidências e documentos, memória pública e história privada.” (ENWENZOR, 2008, p. 13, tradução minha).

Contribuindo para a discussão a respeito da memória individual e coletiva ou da memória pública e privada, Ruth Rosengarten (2012) retoma o conceito de “pós memória”, de Marianne Hirsch: “Em termos materiais o conceito de pós-memória materializa-se na imagem residual que certas fotografias provocam. Fotografias que parecem parar entre a memória de um indivíduo e a história impessoal.” (ROSENGARTEN, 2012, p. 13). Portanto, “É possível que não tenhamos vivido esses acontecimentos na primeira pessoa, mas que uma imagem deles infunda a cultura que habitamos.” (ROSENGARTEN, 2012, p. 13). Esse conceito permite analisar como acontecimentos traumáticos (como é o caso do Holocausto ou das ditaduras na América Latina) podem ter efeito na memória das gerações seguintes. Ela explica que

as experiências coletivas de trauma podem surgir destiladas em fotografias individuais danificadas ou esmaecidas de alguém ou algo perdido ainda que desconhecido. A exposição a tais imagens fotográficas entrelaça-se com as histórias daqueles que testemunharam pessoalmente os acontecimentos e, assim mescladas, introduzem-se ambas, através de vários meios culturais, na urdidura do eu. (ROSENGARTEN, 2012, p. 13-14)

Diversos artistas têm trabalhado nessa relação complexa entre memória e



documento. Mesmo em trabalhos em que, ao menos aparentemente, não há nada de autorreferencial, como seria o caso das fotografias dos alemães Bernd e Hilla Bercher, é possível detectar essas interações entre memória, história e subjetividade. É o que nos mostra Rosengarten, em sua análise das séries de fotografias à qual a dupla se dedica ao longo de cinquenta anos, nas quais realizam registros frontais e em preto e branco das mais variadas estruturas industriais. Onde a serialidade parece impessoal e até asséptica, Rosengarten observa que também é possível uma profunda análise subjetiva, uma vez que as estruturas fotografadas remetem a um passado no qual a ideia de progresso revela a sua face nefasta:

a promessa de progresso do Iluminismo é lançada contra os acontecimentos catastróficos da história alemã, sendo a questão saber como falar de modernização na Alemanha sem que o debate seja suplantado pela ideologia do nazismo e pelas “tecnologias através das quais [o nazismo] fez o seu apelo utópico” – uma catástrofe cuja memória era simultaneamente inextricável do, e reprimido no, período em que o método de trabalho dos Bercher se desenvolveu. (ROSENGARTEN, 2012, p. 33, citando SANTNER, 1990, p. 199).

Anna Maria Guasch (2010), por sua vez, identifica, em um trabalho comumente tratado como impessoal, como o de Hanne Darboven, marcas biográficas da artista. Darboven trabalhou ao longo de sua vida com listas, enumerações, informações e sobretudo datas, iniciando muitas de suas investigações a partir dos “quatro ou seis dígitos necessários para anotar o dia, o mês e o ano de um acontecimento”. (GUASCH, 2010, p. 97, tradução minha). Seus trabalhos eram constituídos de arquivos, sendo muitos deles grandes instalações. A obra *Um século em um ano ou livros: um século* (1971), por exemplo, apresentada em Düsseldorf, era composta de 365 classificadores e esteve exposta entre 1 de janeiro e 31 de dezembro de 1971. Cada classificador referia-se a um dia em um mesmo século, apresentando dados referentes àquele dia, em diferentes anos do mesmo século.



Fig. 95 - Torres d'água. Impressão em gelatina de prata, 172×140cm. Bernd e Hilla Bercher, 1988. Fonte: <https://brewminate.com/>



Fig. 96 - Ein Jahrhundert in einem Jahr, 356 volumes com 100 páginas A4. Hanne Darboven, 1970. Fonte: <https://www.konradfischergalerie.de/>

Porém, o fato de a artista ter retornado à Alemanha após uma temporada breve em Nova York faz com que Guasch pense a "insistência" de Darboven de viver em Hamburgo, bem como seu trabalho, "não só como referentes à Alemanha, a seu povo, à sua história, sua política e sua cultura, mas à própria artista, que se converte em 'gente' e 'paisagem'". (GUASCH, 2010, p. 101, tradução minha). A pela forma como a artista tece comentários sobre nacionalismo, patriotismo, cosmopolitismo e decadência, faz com que Guasch associe seu trabalho com *Infância em Berlin por volta de 1900*<sup>25</sup>, de Walter Benjamin, que também "não é propriamente uma expressão de memória cronológica, mas uma recompilação de relatos curtos com observações de sua própria existência e de sua paisagem (...)" (GUASCH, 2010, p. 101).

Em se tratando de trânsitos um pouco mais explícitos entre o pessoal e o político, o individual e o coletivo, também são apontadas obras de artistas como Christian Boltanski, Fazal Sheikh e Lamia Joreige. Guasch (2010) ressalta que os primeiros livros do artista francês Christian Boltanski são claramente autobiográficos, como em *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950* (1969), contendo fotografias de sua infância. Mas o artista também desenvolve um trabalho que se desloca mais evidentemente entre o si mesmo e o outro, ou entre memória pessoal e coletiva, em obras como *L'album de la famille D., 1939-1964* (1972). Nessa ocasião, Boltanski toma um álbum de fotografias de família de um amigo para procurar, ali, reconstituir as histórias de suas vidas. O artista, após tecer relações de temporalidade, sequências de fatos e relações entre as pessoas, percebeu que não poderia ir além disso. As imagens, que no fim das contas nada ensinaram sobre a família do amigo, passaram a compor sua própria memória.

Já em instalações como *Les Monuments* (1985), há fotos de crianças e lâmpadas acesas, comumente associadas aos ritos de passagem:

Essas séries são obras que conjugam a fascinação pela "estética do arquivo" como componente essencial da memória. Entretanto, as criações de Boltanski não pretendem a reconstituição de um evento do passado, mas a recuperação e a constatação da memória como um feito cultural, antropológico e existencial. (GUASCH, 2010, p. 58, tradução minha)

---

<sup>25</sup> Publicado Brasil em: BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Nem sempre o artista trabalha com eventos reais, nomes ou fotografias que correspondem exatamente a eventos ou a pessoas exatas, mas em uma menção à própria memória.



Fig. 97 - Monument: Les enfants de Dijon (Monumento: às crianças de Dijon). Impressões de gelatina de prata e revelação cromogênica e luminárias. Instalação com dimensões variáveis, Christian Boltanski, 1985. Fonte: <https://mcachicago.org/>





Fig. 98 - Qurban Gul segurando uma fotografia de seu filho, Mula Awaz, vila de refugiados afegã, Khairabad, norte do Paquistão. Fazal Sheikh, 1997.

Fonte: The Museum of Fine Artes, Houston. <https://emuseum.mfah.org/>

Em séries como *The Victor weeps: Afghanistan* (1997), de Fazal Sheikh ou *Objects of war* (1999-2006), de Lamia Joreige, trabalha-se, por outro lado, com os impactos de guerras que de fato ocorreram. Sheikh trabalha com fotografias que evocam a perda de familiares na guerra do Afeganistão, enfocando sempre o gesto de entrega dessas fotografias dos sujeitos com quem interagem a si: "As mãos estendem a mão, como se nos tocássemos com uma memória abrasadora, em gestos de afeto que, no entanto, são marcados pela aflição assustadora da morte." (ENWENZOR, 2008, p. 81, tradução minha). Joreige, por sua vez, pede aos seus sujeitos objetos que lembrem a guerra e falem sobre a sua importância



Fig. 99 - Objects of war No.3. Vídeo, vela, frasco de perfume com bolsa, rádio, folhas de cigarro, fotografia sobre papel e tinta sobre papel. Lamia Joreige, 2006. Fonte: <https://www.tate.org.uk/>

O método de Joreige provoca testemunhos muito pessoais que operam no nível das relações objetais e, embora manifestamente políticos, revelam uma camada de experiência vivida que confunde relatos oficiais da história da guerra. (ENWENZOR, 2008, p. 81, tradução minha)

Procurei aqui mostrar, ainda que brevemente, a emergência das relações entre arte e arquivo em três diferentes épocas nas quais essas relações se pronunciam com maior ênfase. Se fôssemos citar todos os artistas encontrados nas referências aqui relacionadas, a lista seria grande, mas recairia em nomes recorrentes, muitos dos quais mencionados aqui. Contudo, para além de uma listagem de nomes, procurei mostrar aqui que “para lá da ênfase que põe na coleção, na taxonomia, ou na tipologia, a viragem arquivística na arte se situa no cruzamento entre história, memória e imaginação.” (ROSENGARTEN, 2012, p. 58).

## 2.2.2 Entre o si mesmo e o outro: a construção de um inventário afetivo

No trabalho de Arlete Farge e também de Foucault como historiadores, percebo o transbordamento dos arquivos: eles ultrapassam o terreno da história e por sua realidade, parecem rasgar a superfície dos documentos, incendiar. Nesse lugar, que nomeei horizonte de subjetivação, uma profusão de narrativas sobre o si ou sobre o outro eclodem nos mais diversos meios, explodindo os limites das palavras e das imagens e criando para si novos lugares para se aninhar. Todos os caminhos apontam para uma inapreensibilidade das histórias pessoais. Incluindo aí a inapreensibilidade dessas histórias nos limites da verdade sobre o acontecido: elas também transbordam para os terrenos da ficção ou da fabulação.

Como vimos em *Arquivar a própria vida*, de Phillipe Artières, a escrita e o arquivamento de si têm forte proximidade. A escrita de si seria uma espécie de arquivamento de si. E se nos voltarmos para o que diz Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*, a memória e o arquivo não são sinônimos. Mas o arquivamento marca um desejo de retenção de algo que é fugidio: seja o instante vivido, seja a memória produzida a partir da vivência. Com isso, o arquivamento tem, em si, uma dimensão material e outra imaterial. A dimensão material é o lugar onde o arquivo se abriga. Em uma de suas raízes, a palavra arquivo vem do grego, *arkheon*: “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes (...)” (DERRIDA, 2001, p. 12). Aos arcontes, cabia unificar, identificar, classificar e também consignar (*con-signar*, isto é, reunir os signos) dos documentos que estavam em seu poder.

Mas o que seria a dimensão imaterial dos arquivos? Para Derrida, a dimensão imaterial seria o aspecto fugidio dos arquivos, seu espectro: “nem presente nem ausente, ‘em carne e osso’, nem visível, nem invisível, traço sempre remetendo a um outro cujo olhar não saberia ser cruzado” (DERRIDA, 2001, p. 110). Não é possível, como sabemos, delimitar o sentido de um documento. E essa talvez seja uma das maiores dificuldades dos historiadores: as memórias, os motivos pelos quais algo é arquivado, os sentidos produzidos no momento de um determinado arquivamento não podem ser arquivados. É a partir do que não sabemos a respeito do passado, do que

nos escapa e do que não pode ser guardado que nasce o que Maurício Lissovsky (2008) classificou como a dimensão *poética* dos arquivos.

A dimensão poética seria uma das cinco dimensões dos arquivos, dentre as quais estariam a historiográfica, relacionada à sua proteção, a republicana, que diz respeito à defesa patrimonial pública, a cartorial, que teria a ver com o arquivo enquanto prova de uma verdade, e a cultural, que estaria ligada à luta contra o esquecimento. A dimensão poética dos arquivos “não decorre diretamente dos documentos que arquiva, mas ironicamente, das lacunas entre eles. Isto é, constitui-se de vazios e esquecimentos, do caráter irremediavelmente fragmentário dos arquivos” (LISSOVSKY, 2008, p. 26). Com relação à capacidade de fazer aflorar histórias, essa dimensão “não remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito incompleto e ainda por se realizar”. (LISSOVSKY, 2008, p. 26). Esse sentido dos arquivos muito se aproxima daquele investigado por Hal Foster (2004) quando este escreve sobre a arte arquivística. Ela estaria:

preocupada menos com origens absolutas do que com traços obscuros (...), esses artistas costumam ser atraídos por começos não realizados ou projetos incompletos - em arte e na história - isso pode oferecer pontos de partida novamente.” (FOSTER, 2004, p. 5)

Para Lissovsky, é “graças às suas lacunas que os arquivos ainda nos olham” (LISSOVSKY, 2008, p. 27), esperando que algum dia os correspondamos, cruzando o olhar de volta. Com o seu imaginário, ele complementa uma belíssima metáfora tomada a partir de Walter Benjamin, para quem as fotografias aninham o futuro. A partir dessa figura, Lissovsky imagina o futuro habitando “as imagens do passado como um ‘ovo’ em seu ninho” (LISSOVSKY, 2008, p. 27), esperando um *agora* que sempre está por acontecer, quando correspondermos o olhar dos arquivos ou quando o futuro romper a fina casca do ovo. Isso porque os arquivos são como “os brinquedos que uma criança tem em seu quarto (...). Durante a noite – e disso dão testemunho os sonhos, as lendas natalinas e muitas histórias infantis – eles se animam, cultivam desavenças e afinidades.” (LISSOVSKY, 2008, p. 27).

É por meio de um conjunto de metáforas que Lissovsky nos mostra o poder dos arquivos naquilo que poderia ser sua ruína. Porque não fixam os significados desejados por aquele que o arquivou, ou porque não são capazes de falar por si, os arquivos

permitem desenvolver, com e a partir deles, uma relação poética.

A partir dessas confluências entre as escritas de si na contemporaneidade e a febre de arquivo diagnosticada pelos autores com os quais discuto neste capítulo, sigo em direção às dimensões poéticas dos arquivos, naquilo que seu caráter intermediático dá a ver relações particulares com a memória e os processos de subjetivação. No próximo capítulo, faço um aprofundamento do conceito de intermídia e, percorrendo a capilaridade dessa noção, analiso o meu próprio trabalho, além da obra de diferentes artistas, no intuito de mostrar de que forma é possível produzir um arquivamento de si a partir de uma fina trama que entrelaça a escrita e outras poéticas.



Capítulo 3  
Escrita, imagem, arquivo



Fig. 100 - Composição a partir de arquivos. Colagem digital. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

Essa tese se organiza ao redor de três temáticas caras à minha produção: escrita, imagem e arquivo, os quais delineiam aqui nosso *horizonte de subjetivação*. Nele, confluem trabalhos que envolvem a escrita de si, arquivos e imagens. O primeiro capítulo dessa tese apresenta processos criados em uma poética da errância, que implica em vagar entre estados e cidades, sempre na estrada, sempre na iminência de partir. Por esse motivo, o que apresentei no primeiro capítulo é também uma poética da fragmentação, criada entre e a partir de diferentes mídias, ou intermediática, como mencionado na apresentação.

No segundo capítulo, falei da escrita de si sob diferentes perspectivas, referindo-me, primeiramente, a um *boom* de textos literários que emergem a partir das experiências após a Segunda Guerra Mundial e se estendem até hoje, e que podem ser entendidos como escritas de si. Também vimos que é Foucault quem retoma a *escrita de si* como uma tradição consolidada muito antes de Santo Agostinho. E, por fim, procurei mostrar a emergência das escritas de si no fenômeno a que se referem Sarlo, Klinger e Arfuch, de um impulso arquivístico, convergindo no que chamei de *horizonte de subjetivação*.

O presente capítulo tem como objetivo analisar as práticas trazidas no capítulo 1, bem como seus desdobramentos em outros tempos, como o *Tempo do Averso*, a partir das relações que eu desenvolvo entre escrita, imagem e arquivo. Para tanto, será feita a retomada e o aprofundamento do conceito de intermedialidade. Essa exposição do conceito partirá de autores como Dick Higgins (2012), Claus Clüver (2008) e Leo Hoeck (2006) e será feita na justa medida em que me ajuda a pensar meu próprio trabalho e também o de artistas como Nara Amélia, Maria Lúcia Cattani e Mônica de Miranda, com as quais procuro estabelecer pontos de diálogo.

O ponto principal da discussão aqui engendrada é pensar as singularidades que emanam das obras analisadas, que agenciam diferentes elementos intermediáticos — seja na produção de um arquivo, seja a partir de materiais de arquivos. Por esse motivo, farei uma breve retomada de ideias presentes no capítulo 2, que se oferecem como pontos de ancoragem entre arquivo e intermedialidade, entre escrita como arquivamento de si. O objetivo dessas articulações teóricas, bem como das minhas análises, é responder a duas questões. A primeira é que, se a escrita de si objetiva a

transformação, que transformações são possíveis a partir das interlocuções entre mídias que ocorrem nos trabalhos em discussão. A segunda é de que forma eu me relaciono com eles.

Como vimos no capítulo 2, Artières (1998) faz uma relação entre a escrita de diários e o arquivamento, que ele traduz como um arquivamento de si. Ao mesmo tempo, o autor refere a uma materialidade que essa ideia, de arquivar a própria vida, traz à tona:

Imaginemos por um instante um lugar onde tivéssemos conservado todos os arquivos das nossas vidas, um local onde estivessem reunidos os rascunhos, os ante-textos das nossas existências. Encontraríamos aí passagens de avião, tíquetes de metrô, listas de tarefas, notas de lavanderia, contracheques; encontraríamos também velhas fotos amareladas. No meio da confusão, descobriríamos cartas: correspondências administrativas e cartas apaixonadas dirigidas à bem-amada, misturadas com cartões postais escritos num canto de mesa longe de casa ou ainda com aquele telegrama urgente anunciando um nascimento. Entre a papelada, faríamos achados: poderia acontecer de esbarrarmos com nosso diário da adolescência ou ainda com algumas páginas manuscritas intituladas "Minhas lembranças de infância" (Artières, 1998, p. 9)

Nesse campo do imaginário, a materialidade reunida ao redor de si cria “ante-textos” da nossa existência, uma memória material que pode alimentar processos de subjetivação ou servir de referência para uma escrita de si híbrida, permeada pela cultura, como eram os *hupomnêmatas*<sup>26</sup>. Recordemos que o objetivo desse tipo específico de escrita de si era o de criar um espaço de exercício do pensamento sobre o cotidiano para preparar aquele que escrevia para o enfrentamento de situações reais, e que essa escrita podia ser feita ao se copiar as palavras de um autor para meditar sobre elas. Nesse sentido é que Didi-Huberman (2017) relaciona o trabalho de Bertolt Brecht com os recortes de jornal das manchetes da guerra aos *hupomnêmatas*, porque se trata de um exercício de subjetivação fortíssimo engendrado pelo dramaturgo para sobreviver a esse cotidiano.

---

<sup>26</sup> Os *hupomnêmatas* constituíam, na escrita de si greco-romana, uma espécie de ferramenta de uso cotidiano e que tinha diversas funções, dentre as quais se destaca a prática da incorporação de discursos verdadeiros a partir da cópia e da meditação sobre a leitura de determinado autor. A esse respeito, ver o Capítulo 2, no item 2.1.3 dessa tese, intitulado *Foucault e a escrita de si na Antiguidade Clássica*.



É também sobre essa materialidade que Maria Esther Maciel (2012) se debruça ao falar da poética de José Leonilson, que também foi um grande colecionista e se valeu de procedimentos taxonômicos, como as listas, para dar corpo à sua obra poética. Nos anos 1990, quando ilustrava a coluna *Talk of the town*, da jornalista Barbara Gancia na Folha de São Paulo, o procedimento da lista se aliou à poética minimalista do artista para tecer comentários sobre a vida cotidiana em muitos de seus desenhos, como é o caso de *São Paulo não é nenhuma Brastemp* (1992). Na obra, ele utiliza o nome de uma empresa que usava o humor em seus comerciais para associar a qualidade de seus produtos à marca, imprimindo no imaginário popular a frase “não é uma Brastemp” para se referir às coisas que não eram perfeitas ou não funcionam muito bem.

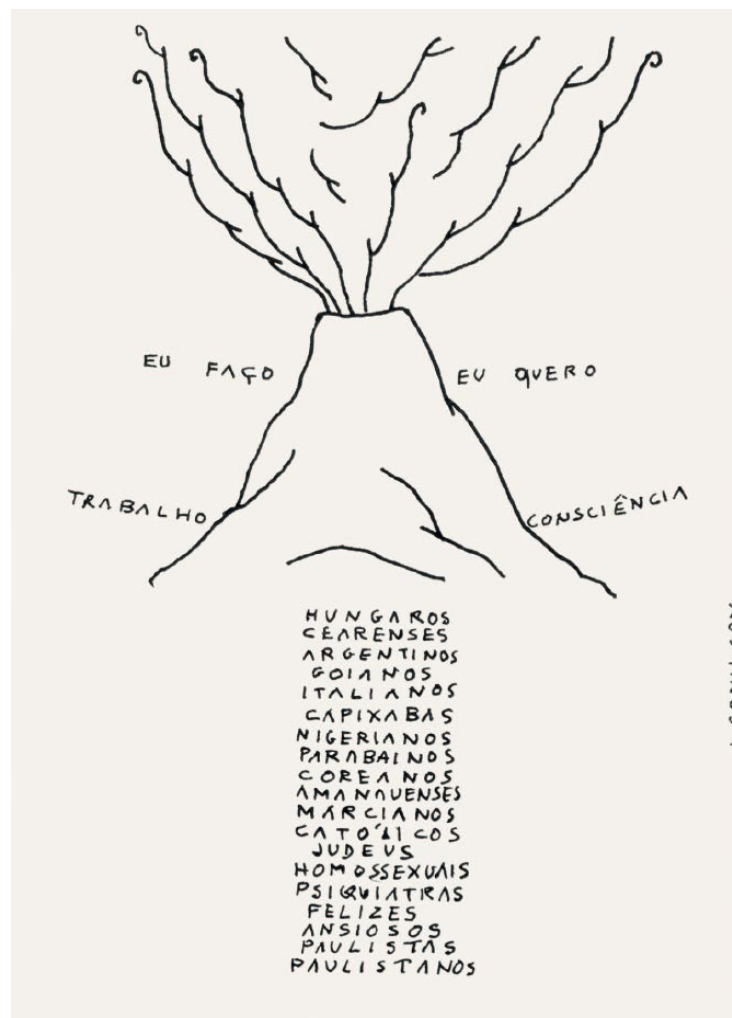


Fig. 101 - São Paulo não é uma Brastemp. Tinta preta sobre papel, 18x 2,5cm. Leonilson, 1992.  
Fonte: Fundação Iberê Camargo. Material didático da exposição Sob o peso dos meus amores.

Ao agrupar os diferentes grupos étnicos e sociais que compõem a população da cidade de São Paulo sob um vulcão, com os dizeres “eu faço, eu quero, trabalho,

consciência”, ele associa esses grupos a uma imagem de força, resistência e de ética: São Paulo não é perfeita, mas seguimos trabalhando. Ele pertence a pelo menos dois grupos ali listados: homossexuais e cearenses, o que também faz dessa imagem um exercício de subjetivação, uma espécie de escrita de si. Aqui, a aparente simplicidade da taxonomia se converte em uma imagem de força: para enfrentar o real, o mundo lá fora, a xenofobia, a homofobia, o preconceito.

Em *Ironias da Ordem* (2010), Maria Esther Maciel reúne alguns textos que falam sobre diferentes produções nas quais residem propensões enciclopedistas, gestos inventariantes, poéticas da coleção e até mesmo discursos que se produzem sobre o que é inclassificável: aquilo que não se encaixa perfeitamente nos critérios taxonômicos de uma ou outra categoria e que, por vezes, é colocado sob uma classificação de modo provisório. Ela exemplifica, dentre os animais inclassificáveis, o ornitorrinco: descoberto na Austrália em 1799 e atualmente reunido entre os mamíferos, o animal desafiou a onda taxonômica em voga à época.

Segundo a autora, estaríamos vivendo no presente a era do inclassificável, “na qual as fronteiras entre culturas, línguas, gêneros, artes e campos disciplinares se entrecruzam, abrindo-se cada vez mais ao híbrido, ao heterogêneo” (MACIEL, 2010, p. 25). Com isso, o ornitorrinco passa a ser a marca de um tempo no qual parecemos ter assumido a completa “insuficiência dos sistemas taxonômicos” (MACIEL, 2010, p. 17). Essa visão cria rupturas nas intenções modernas e totalizantes de reduzir as diferenças e ignorar as singularidades para poder reunir as coisas do mundo em categorias, para reinventar as classificações a partir de uma lógica mais fragmentária, que tem uma capacidade maior de comportar as complexidades das coisas.

A arte, como campo da pura singularidade, abraça a classificação como recurso e exercício poético, dando lugar à criação de bibliotecas, enciclopédias ou inventários imaginários. É nesse campo que se situa o artista arquivista, aquele que trabalha com a dimensão poética dos arquivos sobre a qual escreve Maurício Lisovsky (2008). Ao retomar e exemplificar esses pontos do capítulo 2, interessa ao presente capítulo investigar os cruzamentos entre escritas de si e arquivamentos de si, procurando compreender a que formas de escritas e arquivamentos de si a cultura contemporânea dá lugar, considerando a sua abertura aos hibridismo entre linguagens.



Também nos interessa considerar, ainda, de que forma as lacunas dos arquivos nos olham de volta, prospectam futuros possíveis, abrem portas para outros mundos.

Munida dessas leituras como bússolas da minha navegação investigativa, lanço-me no mar estranho e sedutor onde confluem palavra, imagem e arquivo. Ou, se quisermos assim pensar, nesse oceano no qual tentamos arquivar a própria vida, compreendendo a *impossibilia* desse mesmo gesto que reside no caráter labiríntico das palavras e das imagens e na inapreensibilidade da vida sob qualquer linguagem possível.

Ao dizer isso, recordo que para Amir Brito Cadôr (2016, p. 147) as relações entre o artista e seu arquivo pode ser entendidas em três momentos distintos: “o material que pode se tornar obra, obra em processo e obra pronta”. É nesse sentido que pretendo nortear minhas análises, que terão como ponto de partida o conceito de intermedialidade, que é aprofundado no item 3.1, em uma breve exposição que inicia com a criação do conceito a partir do ensaio de Dick Higgins (2012), percorrendo sua capilaridade no diagrama taxonômico pensado por Irina Rajewski e compilado por Claus Clüver (2008), e também no diagrama pensado por Leo Hoeck (2006) e organizado visualmente por Márcia Arbex, na apresentação do livro *Poéticas do visível* (2006).

No item 3.2, *Subjetividades do avesso*, procuro pensar junto a Mônica de Miranda essa relação entre o arquivo e a escrita de diários como um arquivamento de si. No trabalho intermediático intitulado *Pós-Arquivo* (2009), a artista percorre os subúrbios de Lisboa, em demolições de bairros que passam por processos de gentrificação, reunindo um arquivo fotográfico dos objetos que lá encontra. Ela não deixa de se afetar pela materialidade em si e decide reunir os fragmentos de anotações de diários. Nelas, a artista relata suas conversas com a terapeuta, bem como a maneira como as incursões aos bairros com casas em demolição permeia seu mundo onírico, dando corpo, voz e sentimento aos imigrantes desconhecidos que perderam suas moradas.

Percorro, em seguida, trabalhos meus, que são desdobramentos das produções apresentadas no capítulo 1, mas que pertencem ao que chamo de *Tempo do avesso* (2022). Ele corresponde espacial e temporalmente ao período que passei em Lisboa, durante o estágio doutoral. Trago também o *Livro de notas de supermercado*

(2022-2023), onde relato minhas próprias vivências na cidade de Lisboa, que falam sobre o lugar do estranhamento. O português falado em Portugal é a mesma língua que falo e no entanto não é, e a arquitetura é estranhamente familiar, mas quase sou atropelada por pensar que a “estrada” na qual andava era um calçadão e, embora perceba as influências da cultura portuguesa na minha, não sou reconhecida como mulher brasileira.

Na seção 2, *Entre a ludicidade e a alquimia*, falo dos arquivos enquanto materiais dos quais o artista se vale para criar sua obra, percorrendo para isso as produções de Maria Lúcia Cattani, de Nara Amélia e o meu próprio trabalho, com o livro *Palavra mordente*. Nara Amélia faz uso de um repositório pessoal de imagens e palavras para chegar em seus objetivos estéticos; já Maria Lúcia Cattani é tocada pelos afrescos que ficaram soterrados por anos debaixo das camadas de tinta que recobriam as paredes da Biblioteca Pública do Estado, que se une ao repertório de traços que criam uma espécie de escrita, fazendo do corpo um arquivo de gestos. As duas artistas me convocam a pensar a linguagem da gravura enquanto lugar de produção de escrita de si, como ocorre em *Palavra mordente*. Busco, então, responder à pergunta que Nara Amélia se faz na sua tese (2014): *afinal, por que gravar?* E, mais propriamente, como esse gesto aparentemente anacrônico pode dar corpo a uma escrita de si, refletindo questões do presente?

### 3.1 Intermidialidade

Como esbocei na apresentação dessa tese, o conceito de intermídia foi cunhado por Dick Higgins (2012) em um ensaio escrito em 1965<sup>27</sup>, quando Higgins tentava

---

<sup>27</sup> Originalmente publicado em *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984, p. 18-28. Dick Higgins já usa o termo "Intermídia", no texto "Statement on intermedia", publicado em DE-COLL/AGE 6 (Walker Art Center, jul 1967). A tradução desse texto foi publicada como: HIGGINS, Dick. Declarações sobre a Intermídia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. RJ; Zahar, 2006. A primeira parte do texto de Dick Higgins, "Intermedia", foi publicado no boletim da Something Else Newsletter em 1966. A segunda parte foi publicada no livro *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984. A tradução do texto completo, está em HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. BH: programa de Pós-Graduação em estudos literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

compreender um conjunto de produções que faziam o uso de mídias combinadas no interior de uma mesma obra, como os *happenings*. Para ele, as classificações renascentistas de o que era pintura, escultura ou desenho já não davam conta de nos auxiliar no entendimento das produções contemporâneas à época. Nesse sentido, tratava-se de uma resposta ao próprio meio, que muitas vezes até rejeitava as obras que a classificação não fosse capaz de abarcar.

Ao se perguntar sobre a origem desses trabalhos na história da arte, o autor tece uma breve consideração sobre os trabalhos de Marcel Duchamp. Eles constituem divisores de águas em muitas discussões sobre a história da arte e têm na sua impureza a marca da intermedialidade: consistem em obras constituídas entre-as-mídias. Essa pode ser, em primeiro momento, uma possível definição para o conceito de intermídia.

Se Pablo Picasso inaugura, como vimos, uma ruptura com a representação ao inserir recortes de jornal ou papelão como elementos gráficos, para Dick Higgins seus esforços no sentido de produzir uma obra intermídia soam como “ornamento pintado” (HIGGINS, 2012 p. 43). É nas obras de John Heartfield que veremos uma fusão entre colagem e fotografia que, por sua vez, produziu uma crítica potente à política do Terceiro Reich. Para Higgins, é “provavelmente a melhor arte gráfica de nosso século, com certeza a mais poderosa arte política feita até agora”. (HIGGINS, 2012 p. 43).

Vale lembrar que, como vimos em autores como Spieker (2008) e Foster (2004), tanto a montagem dadaísta quanto as fotomontagens de John Heartfield e Alexander Rodchenko se tornam possíveis a partir de possibilidades técnicas e políticas existentes na sua época. Nesse ponto, o autor nos dá a ver que o agenciamento entre mídias, se pensado dentro de uma poética arquivística, é capaz de dar corpo a discursos nos quais as histórias pessoais se entrelaçam com a história política. E é esse ponto que interessa à nossa discussão, uma vez que se busca pensar como a arte é capaz de criar discursos potentes que nos façam pensar e quebrar as estruturas e promover transformações em diferentes camadas do campo pessoal e político.

Portanto, ao fazer uma crítica à superficialidade de Picasso e ressaltar a força expressiva do trabalho de Heartfield, Dick Higgins não cunha um conceito que se esgota em si mesmo, mas que nos permite avançar a discussão sobre de que maneira tais obras

podem ser capazes de dissolver as fronteiras entre arte e vida. Isso se torna claro quando ele afirma que não quer fazer da *intermídia* um novo movimento artístico, um conceito estanque, que esgota o discurso. Ela será útil na justa medida em que formos capazes de:

olhar em outro lugar para todos os aspectos da obra e não apenas para sua origem formal, e para os horizontes que a obra envolve, com o fim de encontrar um processo hermenêutico apropriado para ver o conjunto da obra em minha própria relação com ela. (HIGGINS, 2012 p. 50).

Por conseguinte, essas discussões são aprofundadas por muitos autores nos anos que se seguem à publicação do ensaio de Higgins. Em *Intermedialidade* (2008), Claus Clüver conceitua intermedialidade como algo que vai implicar em todos os tipos de inter-relações e interações entre as mídias, trazendo também a metáfora do cruzamento de fronteiras que as separam. Ele também apresenta um breve resumo das ideias de Irina Rajewski, que propõe três diferentes subcategorias à intermedialidade. Para fins de compreensão, exponho aqui o diagrama pensado por Irina Rajewski e sintetizado por Claus Clüver de maneira esquematizada:

1. **combinação de mídias,**
2. **referências intermediáticas e**
3. **transposição intermediática.**

1. A **combinação de mídias** compreende obras

- 1.1. **plurimidiáticas**, que são obras no interior das quais encontramos outras obras, como o cinema ou a ópera.
- 1.2. **multimidiáticas**, que comportam várias mídias dentro de um mesmo texto, como, por exemplo, as legendas ou títulos de uma obra visual. Por sua vez, estas obras **multimidiáticas** podem ser:
  - 1.2.1. **Texto multimídia**: combinações de mídias diferentes, cada qual podendo ser lida isoladamente sem o prejuízo do sentido, tal como ocorre na diagramação de uma

página de revista com imagens e textos.

- 1.2.2. **Texto mixmídia:** combinações complexas de mídias diferentes, que atingem uma complementaridade tal que, ao separar cada mídia, o sentido fica incompleto, como cartazes publicitários ou revistas em quadrinhos.
  - 1.2.3. **Texto intermídias ou semiótico:** produções que fundem duas mídias a ponto de atingir a indissociabilidade entre elas, como nos caligramas ou na poesia visual.
2. A **referência intermediária** pode ser entendida como obra intertextual nas quais outra obra, externa a ela, é referendada. Isso acontece de duas maneiras, como
    - 2.1. na **citação:** que pode ocorrer, por exemplo, quando a letra de uma música faz referência a um texto ou quando um filme se refere à obra de um pintor;
    - 2.2. na **écfrase:** que ocorre exclusivamente em mídias verbais, que se referem a outras obras, geralmente visuais. Por exemplo, quando, em um romance, algum personagem ou o narrador descreve uma pintura, uma música ou um balé.
  3. Por fim, trataremos da **transposição intermediária**. Ela ocorre geralmente em adaptações de um romance a um filme, de uma peça teatral a uma ópera, onde se verifica, na grande maioria dos quadros, a permanência ou as modificações do texto original, a “fonte”, para o “texto alvo”, a obra final.

Dessa forma, vemos de que modo a síntese de Claus Clüver a respeito das ideias de Irina Rajewski, evidencia a capilaridade do conceito de intermídia ou intermedialidade na cultura contemporânea. Essa capilaridade complexifica cada vez mais nossas formas de leitura, enriquecendo-as. No intuito de avançar nessas discussões, o autor assinala que a finalidade de sua explanação não é, de forma alguma, fixar ou estancar qualquer obra em sua categoria. É justamente o oposto que Clüver objetiva, que é apontar sua permeabilidade e sua não fixidez a uma categoria distinta.

Por sua vez, em *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*



(2006), Leo Hoeck sugere separar as obras em subcategorias que vão depender da sua **situação de comunicação**: as obras podem ser entendidas a partir da sua **produção** ou de sua **recepção** para então, serem classificadas. Do ponto de vista da **produção**, tais obras são classificadas a partir daquilo que veio antes, ou seja, a imagem ou o texto. Já do ponto de vista da **recepção**, as obras são analisadas pela **simultaneidade** entre imagem e texto, sem uma hierarquia entre as duas instâncias.

No que diz respeito às combinações entre as mídias, a **obra gerada a partir de um texto** pré-existente pode ser **multimedial** quando a combinação dessas mídias é feita de forma a manter intacta a coerência individual de cada uma, como no caso de um livro ilustrado. Ou ainda **transmedial**, que ocorre quando da transposição de um texto em imagem, resultando em uma obra diferente, tal como nas adaptações de um texto literário para uma pintura ou de um romance para um filme.

Por sua vez, quando **a imagem precede a obra**, teremos uma obra **multimedial** - como é o caso de títulos ou legendas que são produzidos a partir de uma imagem. Ou uma **obra transmedial**, que é o caso, muitas vezes, dos discursos produzidos quando se faz uma curadoria e se relaciona mais de uma obra entre si em um texto ou na expografia; quando se faz um comentário, crítica ou relato a respeito de uma obra. A **écfrase**, nessa taxonomia, pode ser entendida como a descrição de uma imagem dentro de um texto. Por fim, há a **transposição**, que ocorre quando uma imagem é traduzida para um texto como, por exemplo, um poema.

No caso da classificação que é feita a partir da **recepção** da obra, não é possível dizer o que veio antes, já que as mídias que a compõem são geralmente vistas simultaneamente. Dessa forma, a classificação é feita quanto ao discurso, que pode ser **misto**, quando ocorre uma combinação de mídias, tais como texto e imagem, por exemplo: em cartazes, materiais publicitários, em histórias em quadrinhos e quando as palavras estão dentro de uma pintura. Nesse caso, os elementos mantêm sua identidade. O discurso também pode ser **sincrético**, que ocorre na fusão inextricável entre mídias, como no caligrama, na poesia visual ou na tipografia. Nesses casos, o autor lembra que essa fusão ocorrerá em diferentes graus.

Por fim, há uma terceira situação que ocorre quanto à recepção de uma obra,

que é a **co-referencialidade**, na qual “texto e imagens autônomos são comparados em virtude de correspondências históricas, individuais ou coletivas”. (HOECK, 2006, p. 170). A co-referencialidade pode ocorrer de forma individual, em função de afinidades pessoais. Essas referências não são imediatas ou objetivamente presentes, mas estão na intencionalidade de quem as reúne.

A organização da taxonomia de Hoeck pode ser vista em uma tabela que é organizada por Márcia Arbex em *Poéticas do visível* (2006):

Situação de comunicação	Relação texto-imagem	Tipologia	Exemplos
PRODUÇÃO	Primazia do texto	Obra multimedial	Ilustração, livro de artista
		Obra transmedial	Filmes adaptados de romances, obras de arte a partir de temas literários
	Primazia da imagem	Obra multimedial	Título, legenda
		Obra transmedial	História ou crítica de arte, salões, romance de artista ( <i>kunstlerroman</i> ), <i>ekphrasis</i> , transposição de arte
RECEPÇÃO	Simultaneidade	Discurso misto	Cartazes, selos, publicidades, palavras na pintura
		Discurso sincrético	Caligramas, tipografia, poesia visual
	Co-referência		

Fig. 102 - Tabela elaborada por Márcia Arbex em *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita-imagem*, 2006.

Arbex (2006) também salienta que essas classificações não são estanques. Se elas auxiliam em uma primeira camada de leitura, vão exigir outros instrumentos metodológicos para dar conta de uma abordagem mais aprofundada. Uma vez tendo exposto as taxonomias de pelo menos dois autores diferentes, minhas análises pretendem se dar tal como aconselhado por esses autores: na justa medida em que

colocam em evidência as diferentes mídias utilizadas nas obras a fim de aprofundar a discussão trazida aqui.

### 3.2. Subjetividades do avesso

O *tempo do avesso* corresponde ao período de quase sete meses em que realizei meu estágio doutoral na Universidade de Lisboa, sob a co-orientação do professor João Queiroz. O objetivo principal foi realizar a pesquisa bibliográfica na Coleção Especial de Livros de Artista e Edições Independentes, da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. O foco da pesquisa estava na relação entre errância, viagem e escrita de si. Nesse período, encontrei diversas produções sobre o tema, as quais me permitiram vislumbrar caminhos e possibilidades na minha pesquisa.

Ele também foi marcado por algumas produções relacionadas à errância que eu mesma fazia em meus caminhos além-mar. E, justamente por isso, leva o nome de *tempo do avesso*. Não é possível atravessar o oceano sem que ele nos atravesse também, junto com tudo o que significa estar em outro país, em outro continente. Esse atravessamento me permitiu um enlace com outras figuras errantes na literatura e nas artes e também vivenciar questões de estrangeiridade vividas pelas figuras do vídeo *Eu (não) sou daqui*, vídeo de minha autoria, imersa no estranhamento que é estar alhures.

Minhas produções envolveram, inicialmente, a escrita de um diário que chamei de *Diário do avesso* (2022), que é complementar a outros registros que fiz no caminho, fossem em fotografia, vídeo ou aquarelas. Além das coletas que faço em viagens e que ficaram ainda mais peculiares, já que tudo era muito novo e diferente – e que tiveram desdobramentos em trabalhos como *Souvenir* (2022), *Herbário das flores sicilianas* (2022), *Livro de notas de supermercado* (2022) e *Contramosaico Italiano* (2022).

Quanto aos encontros poéticos surgidos nesse período, trago para essa discussão o trabalho intermídia intitulado *Pós Arquivo*, da artista portuguesa e angolana Mônica de Miranda, iniciado em 2009, e que pude ver durante minha estadia em Lisboa, em exposição na Fundação Calouste Gulbenkian. Sobre ele, é importante dizer que se trata de uma obra composta por fotografias e textos que são recebidos pelo público na forma de registro sonoro. Na exposição *Europa Oxalá*, em cartaz entre 4 de março e 22 de

agosto de 2022, a montagem nomeada *Contos de Lisboa* dispunha fotografias lado a lado em uma parede, e os textos podiam ser acessados por meio de um *qr-code* impresso, que continha indicações na forma de legenda da obra. Ao fotografar o *qr-code* com seu celular, o público podia ouvir os textos narrados.



Fig. 103 - Mónica de Miranda. *Contos de Lisboa*. Vistas da exposição *Europa Oxalá*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2022. Fotos: Taila Idzi, Arquivo Pessoal.



Fig. 104 - Mónica de Miranda. *Contos de Lisboa*. Vistas da exposição *Europa Oxalá*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2022. Fotos: Taila Idzi, Arquivo Pessoal.

Os textos presentes na exposição são parte de um convite feito a outros artista, portugueses e angolanos, como Yara Monteiro, Kalaf Epalanga, Ondjaki e Telma Tvon, que escrevem a partir da sua experiência com os objetos das fotos. Ou seja, do ponto de

vista da produção, as imagens antecedem os textos. Por sua vez, os textos podem ser compreendidos, dentro da classificação de Hoeck, como transposição transmedial das imagens. Já do ponto de vista da recepção, de acordo com os critérios desse autor, podemos entender a obra como um discurso misto, no qual textos e imagens são combinados e mantêm sua própria identidade.

A princípio, chamou-me a atenção as fotografias feitas pela artista, que capturavam objetos de casas demolidas em bairros localizados nos arredores de Lisboa. Os bairros da Cova da Moura, 6 de Maio, Azinhaga dos Besouros, na região de Amadora e Fim do Mundo, em Cascais, eram em sua grande maioria habitados por imigrantes africanos que trabalharam na construção da cidade entre 1970 e 1990. Boa parte desses bairros, formados por moradias ilegais, mas muito bem construídas por seus moradores, estão localizados em uma antiga estrada onde há fortificações que defendiam a cidade de Lisboa dos franceses e ingleses. Ao produzir um arquivo a partir desses bairros, a artista descobriu uma outra cidade dentro de Lisboa, como a artista relata em entrevista publicada no site *Observador*<sup>28</sup>.

Ela ressalta, ainda, a correlação entre as periferias de Lisboa e seu centro, o qual se transforma continuamente muito devido à mão-de-obra desses trabalhadores que tiveram suas casas demolidas. Há nisso uma relação desigual, de ingratidão para com aqueles que erguem as construções das cidades, na qual não lhes é dado o direito e a dignidade de habitar. A partir da produção de um arquivo de imagens dos pertences daqueles que não tiveram tempo de proteger a si e seu universo material e afetivo, De Miranda procura adentrar o bairro e as casas tidos como “problemáticos”.

---

<sup>28</sup> Informações concedidas pela artista à Agência Lusa, em entrevista publicada no site Observador. MIRANDA, Mônica de. *Artista Mônica de Miranda expõe em Lisboa dez anos de registos das periferias da cidade*. [Entrevista concedida a] Agência Lusa. Lisboa: Observador. 16 fev. 2020. Disponível em: <<https://observador.pt/2020/02/16/artista-monica-de-miranda-expoe-em-lisboa-dez-anos-de-registos-das-periferias-da-cidade/>>. Acesso em: 23 mai. 2023.



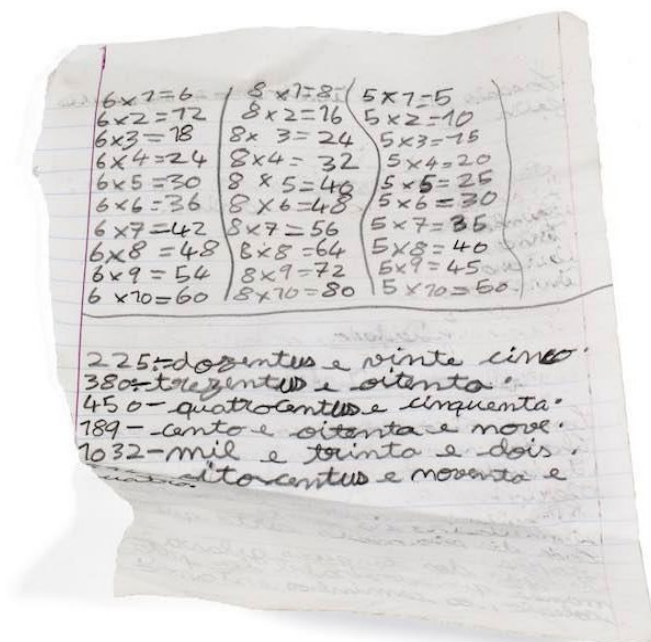


Fig. 105 - Mónica de Miranda, Pós Arquivo (fragmento). Fotografia, (s.d.). Fonte: <https://postarchive.org/>



Fig. 106 - Mónica de Miranda, Pós Arquivo (fragmento). Fotografia, (s.d.). Fonte: <https://postarchive.org/>

Para além dos estereótipos com os quais se rotula a população desses bairros, Mónica recolhe com seu próprio olhar uma cultura material que fala de uma vida de resistência e luta. Assim, ela procura reconstituir a subjetividade de sujeitos como um poeta angolano que ali viveu e que descobriu que sua casa foi destruída logo após ter tido alta do hospital em que estava internado. Ou dos donos dos sapatos, bonecas, cadernos escolares e livros acadêmicos ali deixados.

Por sua vez, os textos criados tanto por ela quanto por outros artistas, a convite, procuram recontar e recriar (às vezes por meio de narrativas ficcionais) as histórias das casas demolidas e de seus moradores. Dessa forma, o *Pós Arquivo* toca o conceito de *pós memória*, cunhado por Marianne Hirsch no livro *Family frames: photography, narrative, and postmemory* (1997). A partir desse conceito, Hirsch fala que as fotografias, objetos e narrativas permitem às novas gerações criar pontos de ancoragem com as memórias traumáticas vividas pelos antepassados.

Nesse caso, trata-se de gerações diferentes de imigrantes, às quais Mónica se sente conectada por ser parte angolana, parte portuguesa. Dentre todos esses textos, está *O que acontece em certas demolições*, do poeta angolano Ondjaki. São anotações sobre o que esses objetos são capazes de provocar no universo onírico e psíquico de um personagem que percorre as demolições:

(“demolições de bairros e de pessoas”)  
 nem sempre fotografei mas sempre me interessei por demolições. portos. cidades. bairros. mas o que me atrai são as demolições de pessoas. intriga-me como se fala de demolições sem referir, tantas vezes, as pessoas. muitas vezes até lembram-se de referir os animais, as árvores. isso está muito bem. mas e as pessoas demolidas? uma pessoa demolida ou em demolição, será que se sente mais atraída pela fotografia, pela dança, pela demolição, do que as pessoas que não estão em demolição?  
 “qual é a sua opinião?”, perguntou a terapeuta.  
 voltei a ver os seus pés. as sandálias delicadas. um anel no dedo. certamente ela não crê que ninguém nota o anel no dedo do pé.  
 “eu penso que posso planificar uma exposição fotográfica. também posso planificar a demolição do meu peito. cessaria assim a possibilidade de ataques.”  
 “bem como o próprio peito...”, disse a terapeuta, e descruzou a perna que tinha o pé com o anel no dedo. (Ondjaki in: DE MIRANDA, [s.d.])

De certa forma, o personagem produz no próprio corpo a experiência tanto da ausência dessas pessoas quanto dos rostos por ela desconhecidos. E isso é trazido nos trechos de anotações em que ele fala à terapeuta sobre dançar seus sentimentos, o que seria o equivalente a traduzir, com seu corpo, o sentido dessas ausências. Ou, ainda, quando vê em sonho o rosto de uma menina a quem ela doa um bolo:

(“doei um bolo pequeno demais”)  
 tenho vindo a fazer as anotações que a terapeuta sugeriu.  
 uso as que posso nas sessões, uso outras para o meu dia a dia. uso outras para a exposição que um dia farei.  
 quando voltar a fotografar.  
 quando puder dançar dentro ou fora de mim.  
 gosto da ideia de serem pequenos capítulos que chegam da vida ou dos sonhos ou de

mim ou dos outros ou das dores ou de fotos que ainda não fiz ou de músicas que se apresentam como reflexo de algo ou como lembranças que distorço ou como títulos para poemas que nunca escrevi ou como fragmentos de coisas minúsculas mas importantíssimas que fazem parte daquilo que também sou.

de certo modo, desconfio, mas ainda não me consigo dizer: acho que é uma espécie de dança comigo.

anotei o título 'doei um bolo pequeno demais' por causa de um sonho: era eu a ir a um lugar onde se doavam coisas e havia uma criança com o peito em demolição então no lugar de um brinquedo eu levei um bolo feito por mim que não sei fazer bolos. a senhora que me recebeu comentou de imediato que o bolo era pequeno demais e quase desatei a chorar mas vi que a criança olhou o bolo e achou que era o presente ideal para aquele momento.

mesmo no sonho, mesmo que tenha sido apenas um sonho: o meu bolo pequeno demais travava o processo de demolição dentro daquela criança. (Ondjaki in: DE MIRANDA, [S.D.]).

Mais do que os objetos ou as ausências, as histórias criadas pelos artistas e escritores convidados por De Miranda são capazes de criar pontes com o passado recente, com o presente e com o porvir. A obra incorpora a luta e a resistência dos imigrantes africanos, transformando-as em uma poética da pós-colonialidade e reivindicando um olhar mais sensível por parte da cidade para com aqueles sujeitos diaspóricos, uma vez que, se há guerras civis e conflitos em seus países de origem, Portugal tem alguma responsabilidade nesses processos históricos. Isso sem esquecer o trabalho da população oriunda dos bairros periféricos em diferentes serviços que movimentam as regiões centrais da cidade, além, é claro, de erigi-las cotidianamente.

Ao unir textos, como o do poeta angolano Ondjaki, às fotografias dos bairros, Mónica de Miranda cria uma relação intermediária também de co-referencialidade, onde há correspondências históricas tanto individuais quanto coletivas entre as diferentes mídias. É justamente nesse espaço entre mídias que as imagens sonham, fazendo também um entrelaçamento de ficção e realidade.

### ***3.1.1 Diário do avesso e Livro de notas de supermercado***

E foste um difícil começo,  
afasto o que não conheço  
E quem vem de outro sonho feliz de cidade  
aprende depressa a chamar-te de realidade  
porque és o avesso do avesso do avesso do avesso.

Caetano Veloso, 1978

É difícil estar só em terras desconhecidas e passar pela experiência de ser estrangeiro. Ao mesmo tempo, reconheço meu lugar de fala enquanto mulher branca, latino-americana, brasileira, estudante, professora de escola pública e que teve o privilégio de se deslocar por terras lusitanas com uma bolsa de estudos. E é desse lugar que parto para falar da minha própria poética da estrangeiridade, reconhecendo que as construções são diferentes para diferentes corpos em travessias.

A escrita ajuda a colar as partes, dar sentido à fragmentação vivida nesse processo repleto de inseguranças que perpassam questões culturais e socioeconômicas. A cidade de Lisboa vive um processo de hipervalorização do metro-quadrado, sendo um destino de férias e residência atraente para os europeus, pelos preços praticados com relação a outros destinos turísticos no continente. Por isso, tem se tornado cada vez mais oneroso e difícil encontrar um lugar para morar até mesmo para os portugueses. *Diário do avesso*, como o próprio nome já diz, é um diário que tem a ver com minhas percepções iniciais na cidade cuja luminosidade era arrebatadora, e a beleza, moura. Então eu comecei a elencar situações que chamei de *avessamento*, em um procedimento de enumeração semelhante aos fragmentos de anotações de Ondjaki em *Crônicas de Lisboa (Pós Arquivo)*, de Mónica de Miranda.

Ao nomear essas situações de *avessamento*, tomei emprestada a frase de Caetano Veloso, “Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso”, da música *Sampa* (1978), na qual o poeta e músico fala da sua relação com a cidade de São Paulo à primeira vista, em sua juventude. Não tendo necessariamente os portugueses esperado pelo corpo de uma mulher brasileira, o qual caberia no estereótipo da mulher latina, sinto-me uma impostora em minha própria nacionalidade. Em contrapartida, tampouco me encaixo no que seria esperado do meu corpo à primeira vista, quando, ao se aproximarem de mim, as pessoas falavam em inglês. Antes de perceber o que estava acontecendo, “achei que eras alemã ou inglesa”, me diziam, e eu brincava com a situação: “pensei que aqui se falava português”. Sou loira, descendentes de poloneses, ucranianos e italianos e raramente as pessoas esperam ou sabem que a América Latina tenha tido ondas migratórias tão intensas quanto nos Estados Unidos e Austrália.

Essa foi a primeira situação de *avessamento*: não podendo corresponder às próprias origens, senti-me um corpo do avesso. Se eu não poderia, à primeira vista, ser reconhecida como brasileira, tampouco eu me reconhecia nas minhas origens

européias, pois pouco convivi com meus avós ucranianos, italianos ou poloneses, quase todos eles errantes, sem porto. Assim, era como pertencer a *lugar nenhum*, título homônimo da canção de *Os Titãs* (1987) que retrata esse sentimento de não pertencimento à própria (ou a nenhuma) nacionalidade:

Não sou brasileiro  
 Não sou estrangeiro  
 Não sou brasileiro  
 Não sou estrangeiro

Não sou de nenhum lugar  
 Sou de lugar nenhum  
 Não sou de nenhum lugar  
 Sou de lugar nenhum

Não sou de São Paulo  
 Não sou japonês  
 Não sou carioca  
 Não sou português  
 Não sou de Brasília  
 Não sou do Brasil  
 Nenhuma pátria me pariu

Eu não tô nem aí, eu não tô nem aqui  
 Eu não tô nem aí, eu não tô nem aqui.

Depois de me estranhar como um corpo fora de lugar, tive uma segunda percepção corpórea: a de que a arquitetura e o urbanismo constituíam uma linguagem particular em cada lugar, e que embora em grande parte a arquitetura brasileira refletisse em muitos aspectos a portuguesa devido ao nosso passado colonial, não se tratavam da mesma coisa. Em solo nacional, a calçada de pedras portuguesas poderia ganhar grandes dimensões e evoluir para um calçadão, mas, fora do Brasil, o contrário não era verdade. E de dominar esses códigos aparentemente irrelevantes dependia minha vida, como descrevo em fragmentos de diário.

### **3.1.1.1 A arquitetura é uma linguagem (ler a cidade com o corpo)**

30/06/2022.

Então lá estava eu, andando num calçadão, como são (ou ao menos costumavam ser) todos os calçadões que eu havia visto. Nos calçadões há um chão com uma



padronagem peculiar, muitas vezes, com pedras portuguesas. Ao menos eu achava... Quando ouço uma buzina: Péééém! “Isso aqui é uma estrada, pô!” – Berra um motorista zangado. E eu, que tomei um susto enquanto tentava me localizar, digo em resposta: “Desnecessário! Desnecessário!” – Em tom professoral, é preciso dizer, como quando xingo uma criança que fez uma coisa muito feia. E o homem murchou, entrou para dentro de si e dos seus pensamentos. E eu, de minha parte, fiquei a pensar. E pensei sobre esse corpo, estrangeiro, perdido e irritante, vagando pelas ruas com um celular, tentando entender a geografia, a localização, os sentidos e como chegar na Calouste saindo daquele labirinto que é o metrô.

Daí eu me peguei a pensar sobre essa “estrada”, que o homem falava. Sim, porque não foi de todo desnecessário me dizer que aquilo era uma estrada, visto que aquilo era realmente uma novidade para mim: “Isso é uma estrada” da onde, meu filho? E você quem é, Ayrton Senna? E pra onde você vai com essa velocidade toda? Isso, na minha linguagem, era o que me convencionei a chamar de calçada: onde, na minha infância, aprendi a correr livre sem ter medo dos automóveis. Essa “estrada”, anacrônica, fere não só o meu conceito de espaço e do que deve ser uma estrada, mas toda a lógica do que é uma estrada, da BR 116 à autobahn alemã. As ruazinhas de pedra, com a sua poesia anacrônica, jamais pertencerão ao desejo, motorizado, da velocidade.

Mas me atentarei a falar sobre linguagem. Sim, porque não há, em nenhum lugar do mundo, uma só brecha que seja capaz de fazer caber o conceito de “universal”. O que é uma estrada? O que é uma calçada? Uma estrada é aquilo que pavimentamos e sinalizamos, logo, isso não é uma estrada. Isso, meu filho, é uma gambiarra. É a tentativa de criar uma passagem para carros em algo que foi feito para qualquer corpo percorrer: com ou sem veículo, motorizado ou não. Um homem abre o mato com um facão. As trilhas evoluem para as estradas romanas, com suas pedrinhas. As estradas romanas evoluem para o calçamento português, o calçamento português jamais será a autobahn. E nada disso soluciona afirmar que isso é uma estrada.

E a pretensa linguagem universal vai falhar toda vez que tentarem medir um corpo ou um espaço com relação ao corpo. Os códigos de sinalização de trânsito irão falhar na tentativa de atualizar o que foi feito para ser uma passagem, nada mais. Não haverá, em Fahrenheit ou Celsius, algo que seja capaz de me dizer, em graus, se devo tirar o casaco para não suar ou colocá-lo de volta para me proteger do vento. Ou como caracterizar o verão Português, que mais parece as minhas tentativas de ir para o litoral gaúcho em pleno inverno. Ou os jornais que escrevem sobre as famosas com

distúrbios alimentares e dizem que Fulana de Tal pesava apenas algumas libras...  
Porque o corpo não tem medida e a vida é imensurável.

(IDZI, Taila. *Diário do avesso*. Lisboa, 30 de junho de 2022).

A partir dessa situação, percebi que a arquitetura se desenvolvia diferentemente em cada canto do mundo e que era importante dominar esses códigos para saber o que era ou não permitido. O estranhamento foi provocado porque a rua que considerei um calçadão aparentemente permitia o trânsito de veículos em alta velocidade — o que, no centro de Porto Alegre, causaria o atropelamento massivo das hordas de pedestres que transitam pela Rua da Praia todos os dias.

### 3.1.1.2 *Language is a virus*

10/08/2022

Mas hoje... Eu comecei a fazer meu caminho da porta do metrô para cá enquanto digitava no telefone alguns devaneios sobre louças com Lisa e me dei conta de que eu já não me perco no metrô. Nem, tampouco, nos arredores. Fui dar uma olhada no estúdio do tatuador, que nunca está aberto, e onde escreveram em inglês que ele é a melhor pessoa do mundo... E finalmente o vi abrindo seu estúdio. Então eu olhei de relance, de costas, cabelos compridos e um rabo de cabelo amarrado, seu rosto em três quartos, como num retrato, só que em movimento. E senti que seu olhar respondia ao meu. Já não era um estúdio abandonado, como eu mesma já não era uma estranha para esse lugar. Ao perceber que havia uma familiaridade e talvez um início de pertencimento, perguntei-me se não deveria ir embora de vez, sentindo saudade do estranhamento. Começo a dizer fixe e gira. *Language is a virus*, diz Laurie Anderson. Linguagem é tudo, disse Lisa: “é conexão, é cultura, é socialização, é resistência”. E isso soou bastante forte. Ou forte o bastante para integrar o diário do avesso.

Inclusive, ontem pensei em fazer uma camiseta onde, no lado avesso, escreveria:

Porque és o avesso

Do avesso

Do avesso

Do avesso

(IDZI, Taila. *Diário do avesso*. Lisboa, 10 de agosto de 2022).

Nesse rápido fragmento, percebo que meu próprio corpo passa a compor a paisagem social daquela cidade cosmopolita. Aversar-se, então, é uma via de dois lados: eu abraço o meu próprio avesso e todo o avesso que aquela cidade representa para mim e, com isso, ela me devolve o olhar. Meu caminhar já conhece o pavimento onde piso, já não me perco tanto pelas suas ruas. Seria esse o momento de procurar a sensação de estranhamento em outro lugar? Não! Pois se a linguagem, como diz minha amiga Lisa, é resistência, eu visto, do avesso, a camiseta imaginária que diz *Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso*. Resistir é enfrentar o estranhamento e a familiaridade, é permanecer, como os moradores das casas demolidas de *Pós Arquivo*, erigindo novamente suas paredes.

### 3.1.1.3 Anacronismos de um corpo do avesso

16/08/2022

Avessa, perdi a parada de novo. Quando me dei conta, já estava quase na Laranjeiras. Subi no Chiado, era pra ter descido aqui, na São Sebastião.

Avessa, reservei livros na sexta, mas ontem foi feriado e a biblioteca estava fechada. Tudo meio upside down. Inclusive, não havia metrô na minha estação até ontem. Hoje, finalmente, a coisa normalizou.

06/09

Ao fazer reservas para o próximo dia que eu viria, dizem-me:

- Até amanhã.
- Amanhã é feriado, respondo...
- Feriado?
- Sim, no Brasil.

(Ironicamente, o da Independência).

(IDZI, Taila. *Diário do avesso*. Lisboa, 2022).

O corpo pode saber de cor ou até de olhos fechados os caminhos usuais. Entretanto, habitar o tempo de outro país ou de outra cultura implica em esbarrar em regras que não são as suas e ter as próprias regras subvertidas pelos costumes locais. Em Porto Alegre, almoça-se ao meio-dia. Na Sicília, às três da tarde, em Lisboa, entre a

uma e as duas da tarde. Os feriados tampouco são os mesmos.

O corpo descansa ou trabalha conforme o santo do outro, mesmo em países em que o estado é laico, como o Brasil, e as divindades ainda ditam quando devemos descansar. Dia 15 de agosto é feriado nacional em Portugal, dia da assunção de Nossa Senhora. Dia 7 de setembro é feriado no Brasil, dia da independência dos domínios portugueses. Esses feriados não são comuns aos dois países. Entretanto, a comunidade brasileira de Lisboa comemorava o Dia da Independência em atividades festivas, reunindo pessoas de todas as nacionalidades.

Há muitas outras situações elencadas no *Diário do avesso*. Procurei, por meio dos fragmentos aqui enumerados e listados, pensar os ruídos produzidos na linguagem, no corpo, no entendimento do espaço e do tempo quando nos deslocamos a um outro país. Nos confrontamos com inúmeras situações não esperadas a partir das quais é necessário jogo de cintura e capacidade de reinvenção. E, por esse motivo, a escrita em viagem nos faz pensar ao avesso ou em contrapelo às nossas relações com tempo, espaço, linguagem e sistemas de medida, possibilitando criar outras relações consigo.

Talvez a situação mais interessante para um brasileiro em Portugal seja, realmente, a de ouvir e ler a própria língua com usos tão diferentes em situações tão distintas. Por exemplo, nos últimos anos no Brasil, a palavra 'diferenciado' passou a ser utilizada em muitos discursos, dentre eles o da publicidade, para se referir ao que é especial, distinto e muitas vezes de qualidade refinada. Em Lisboa, me deparei com um contêiner de lixo que dizia 'indiferenciado', referindo-se à mistura de resíduos orgânicos com resíduos não recicláveis. Logo, tudo o que não era diferenciado, era indiferenciado, inferior. Não demorou para que eu e meu namorado começássemos a brincar com essa palavra, transformando ela em um xingamento para se referir a coisas que não nos agradavam.

O *Diário do avesso* dialoga com o trabalho que exponho a seguir, *Livro de notas de supermercado*, criando uma relação intermediária de co-referência (conforme a taxonomia de Hoeck, 2006): são trabalhos autônomos, mas que têm afinidade por referirem a um mesmo período e local e também aos estranhamentos que a situação do deslocamento originou, principalmente no que diz respeito à língua mãe, tal qual é praticada pelos portugueses, ou à língua mãe na boca do outro.

### 3.1.2.4 Livro de notas de supermercado

Na primeira viagem que fiz para o exterior, guardei, por algum motivo que eu não sabia direito, todos os cupons que recebia. Estranhar-se com a linguagem, com a moeda, com os sistemas de medida, foi algo que sempre senti com relação a outros países que visitei, principalmente porque não se tratava do mesmo idioma. Estranhando-me em meio aos sinais indicativos de moeda, recortei esses sinais nas notas de supermercado e fiz uma espécie de gravura usando a impressora para imprimir e reproduzi-los diversas vezes na mesma folha, multiplicando-os. Acabei por criar uma textura com eles. Em outra imagem, produzida da mesma forma, reproduzi inúmeras vezes expressões como *Vielen Dank für ihren Einkauf!* (“Muito Obrigado por sua Compra!”, em alemão). Também repeti a operação em uma terceira imagem, com as palavras *Aprovado* e *Approved* (“aprovado”, em inglês), sobrepostas à minha própria fotografia 3x4.

Fig. 107 - \$. (detalhe). Impressão jato de tinta. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal. (próx. p., superior)

Fig. 108 - Vielen Dank (detalhe). Impressão jato de tinta. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal. (próx. p., inferior)





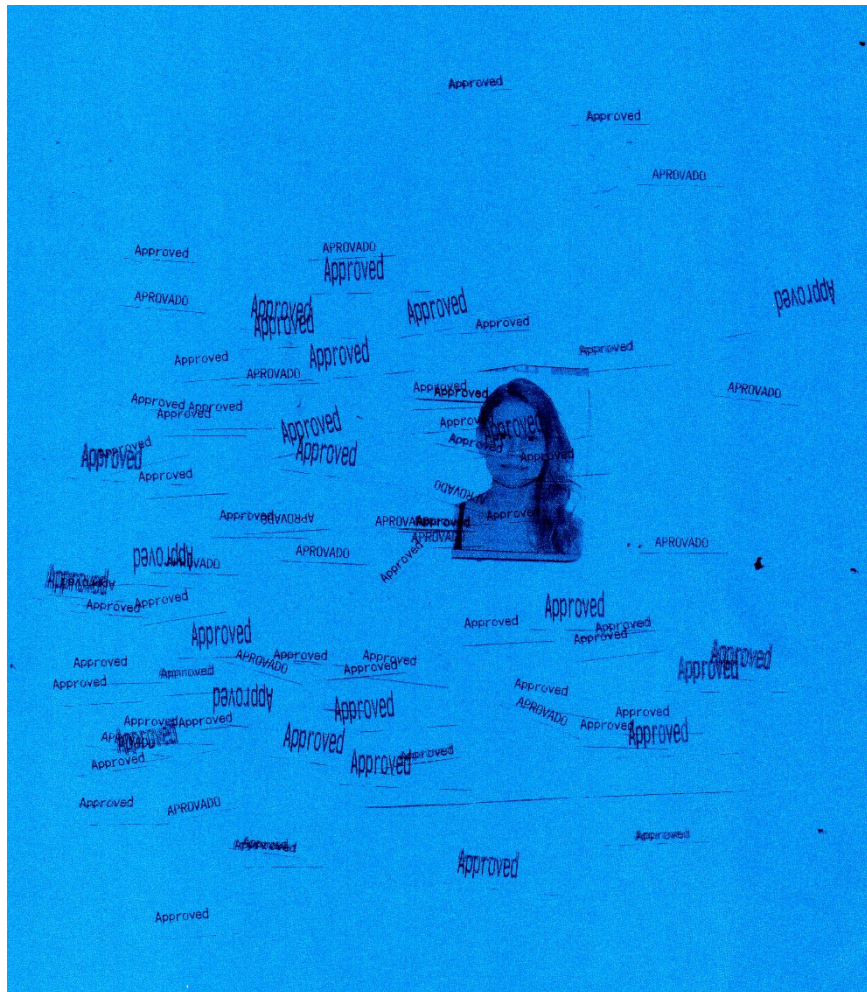


Fig. 109 - Approved (detalhe). Impressão jato de tinta. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal.

Em Portugal, eu não sabia o que esperar. E a surpresa maior foi ouvir, no próprio idioma, outras formas de uso das palavras, em construções frasais que me soavam pouco comuns, o que ocorria também com as notas de supermercado. Por esse motivo eu passei a recortar as notas para fazer, com elas, poemas. E criei um *palavrário*, organizando, em caixas com vários compartimentos, as palavrinhas que eu recortava. Com seu casario e vistas panorâmicas, a arquitetura da cidade também me lembrou a cidade do Rio de Janeiro, com suas ladeiras e vistas exuberantes. Essas proximidades me fizeram criar um desenho da paisagem da capital carioca a partir de todas as *Lisboas* que eu recortava das notas. Uma *Lisboa Internacional* saiu de palavras estrangeiras que eu encontrava. Eram, na maioria das vezes, nomes de alimentos, como *wafer*, *chantilly*, *champignon*... ou palavras encontradas em revistas e materiais publicitários. Iniciei, com elas, o desenho de uma Torre de Belém.



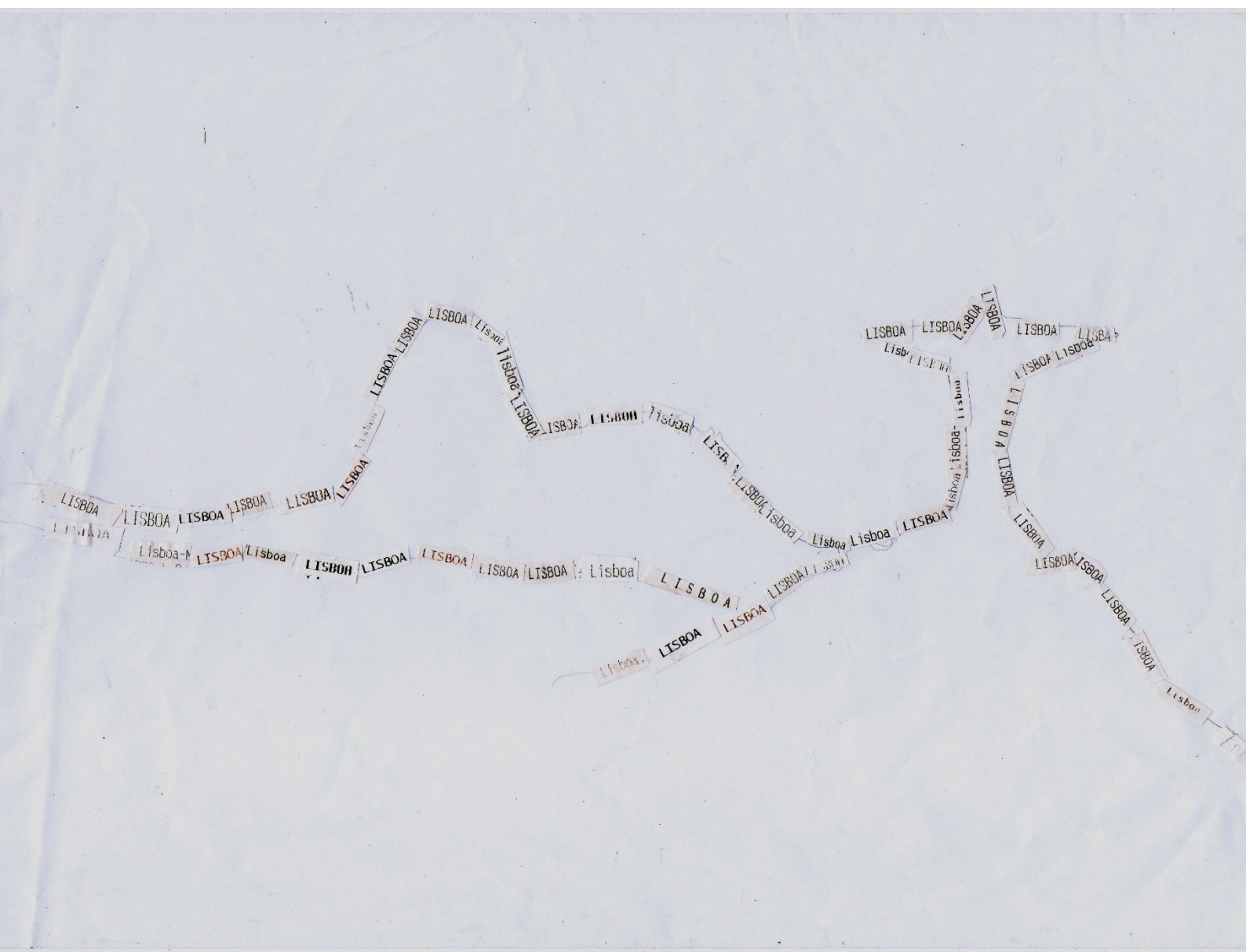


Fig. 110 - Com quantos Rios se faz uma Lisboa. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022. Fonte: arquivo pessoal.

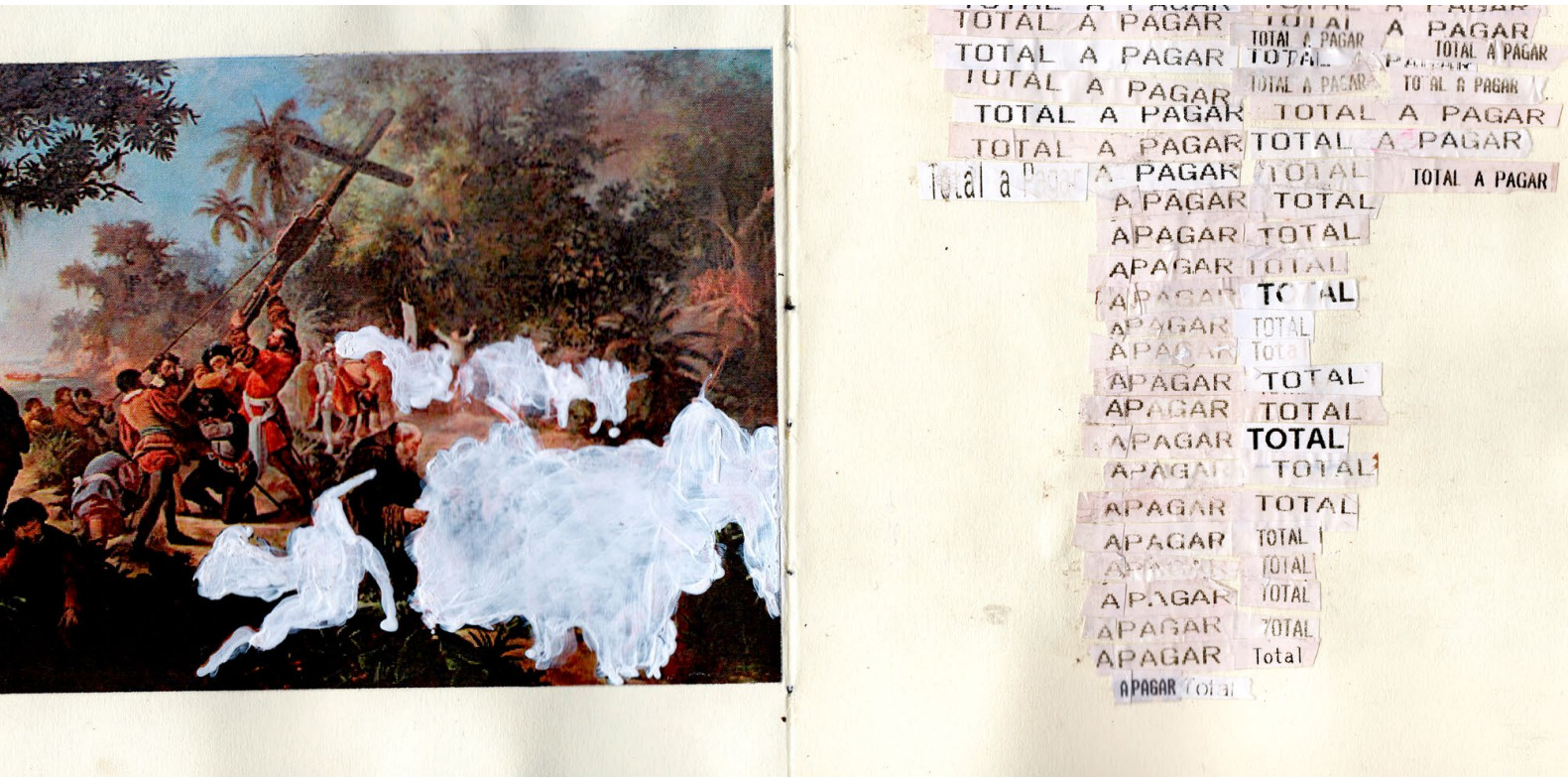


Fig. 111 - TOTALAPAGARTOTAL. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal.





Fatura Simplificada  
Fratura Simplificada

FATURA Indispensavel  
FRATURA Indispensavel

Factura necessária  
FRATURA NÃO NECESSÁRIA

FATURA  
FRATURA

Fig. 112 - Fatura, fratura, factura. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal.





Fig. 113 - Terminal de pagamento automático. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal.

As imagens que se seguiram dialogavam com a lógica do pagamento na sociedade capitalista e também com a lógica do apagamento que é posta em jogo toda vez que fala em “descobrimientos” de uma terra que já era habitada, não desconhecida nem mesmo para os europeus. Apagamento e pagamento ressoam na história da colonização brasileira, após uma independência que é decretada só no papel, uma vez que o Brasil contraiu diversas dívidas com Portugal a partir de então. No entanto, os povos indígenas, escravizados na extração do pau-brasil ou mortos em decorrência de doenças que seus corpos desconheciam, não foram indenizados.

Esse trabalho foi motivado pela percepção que tive de que há muitas noções errôneas, preconceituosas e estereotipadas no imaginário popular europeu sobre a América Latina. Muitos portugueses parecem convencidos de que a colonização foi boa para os indígenas e de que os processos de colonização haviam sido melhor sucedidos no Brasil do que nos demais países da América Latina, visto que o Brasil não se dividiu em vários pequenos países. Infelizmente, há latino-americanos que se convencem do

mesmo.

Seguindo com minhas tessituras de palavras, comecei a brincar com os nomes e as referências geográficas — Estrada da Luz, Rua da Esperança — onde se localizam algumas das lojas nas quais comprava. Em *Pingo Doce*, *Continente* e *Pequena Nuvem*, utilizo imagens do meu repertório pessoal, incluindo imagens encontradas em antigas edições de uma revista médica que encontrei em uma feira de rua.

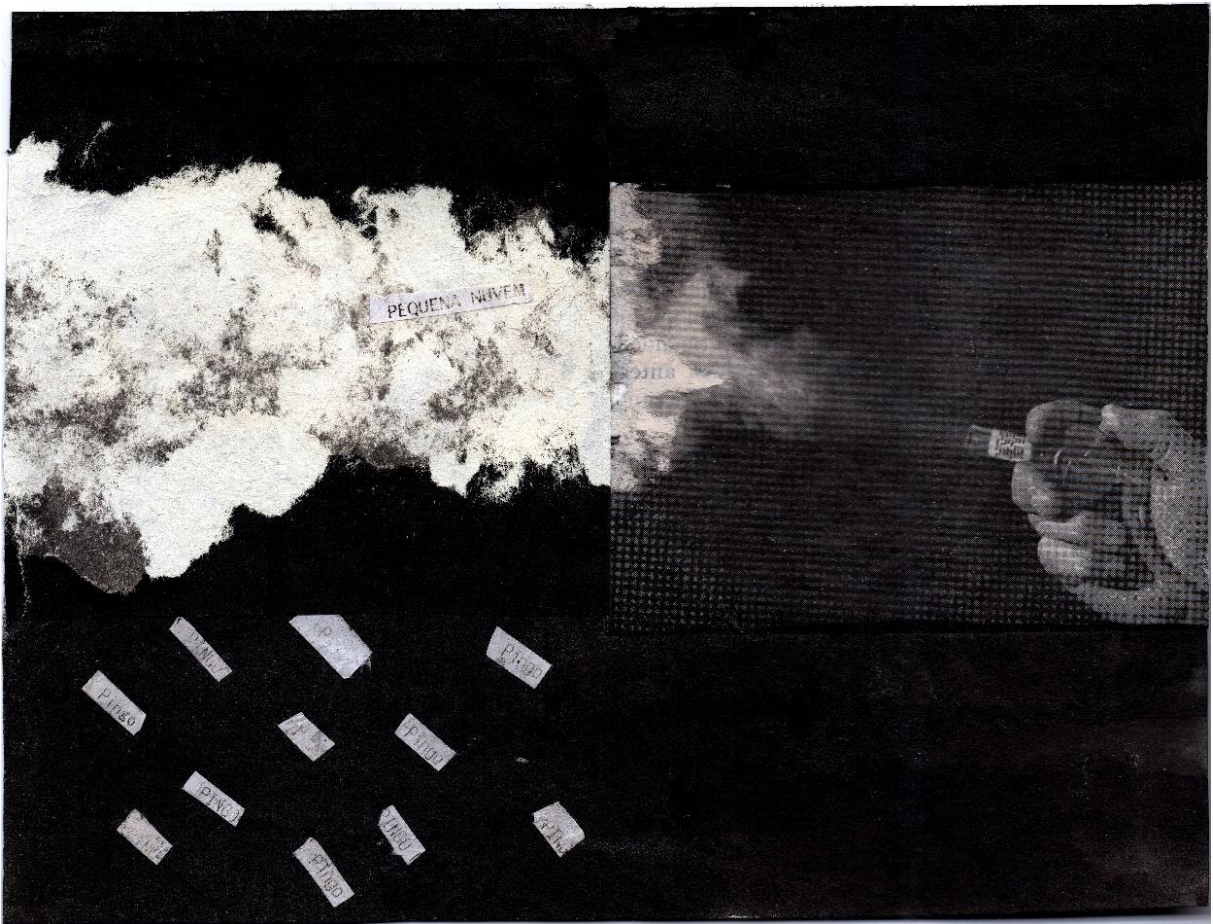


Fig. 114 - Pequena Nuvem e Pingo Doce. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal.



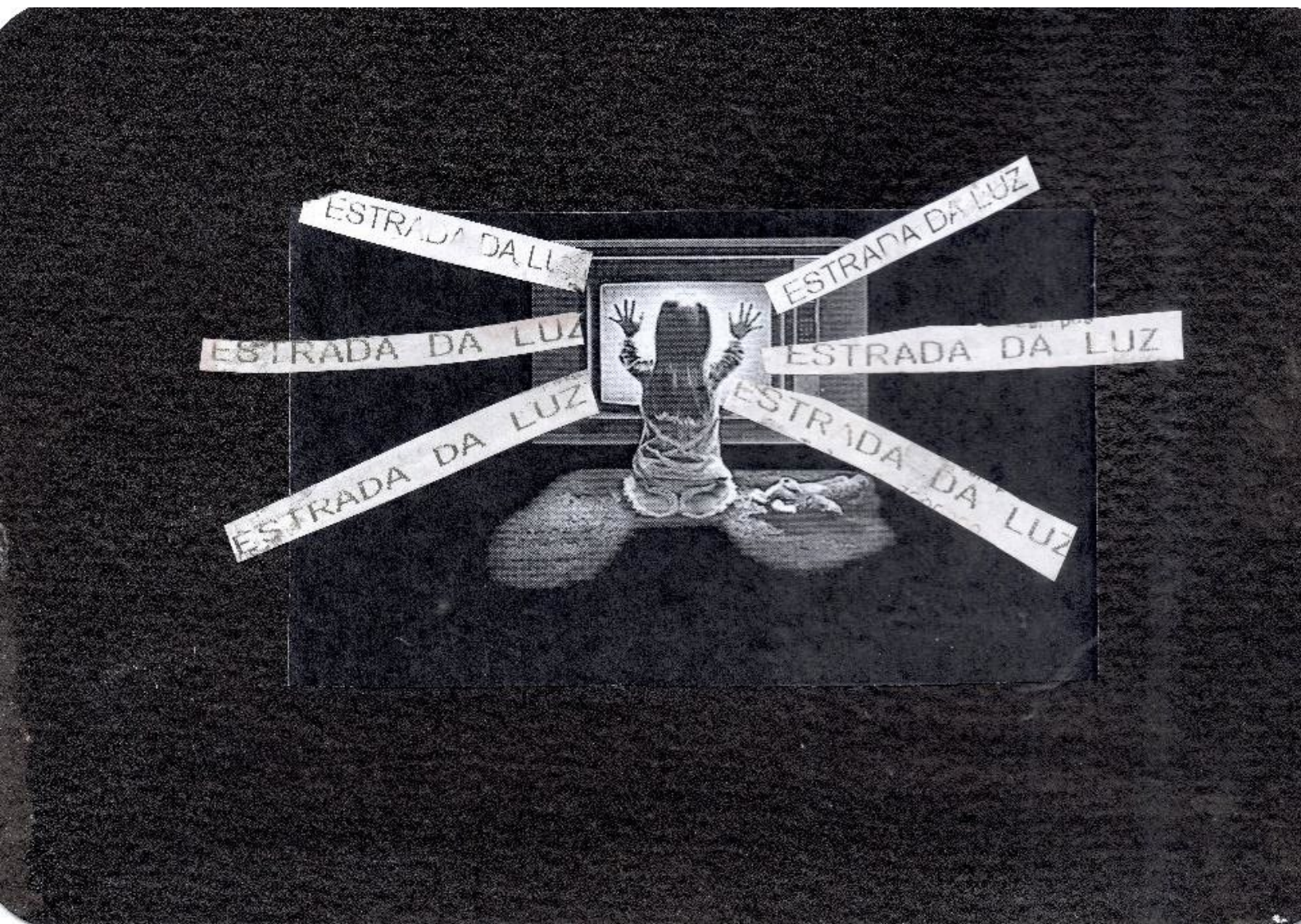


Fig. 115 - Não vá para a Estrada da Luz, Keroláine! Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal.



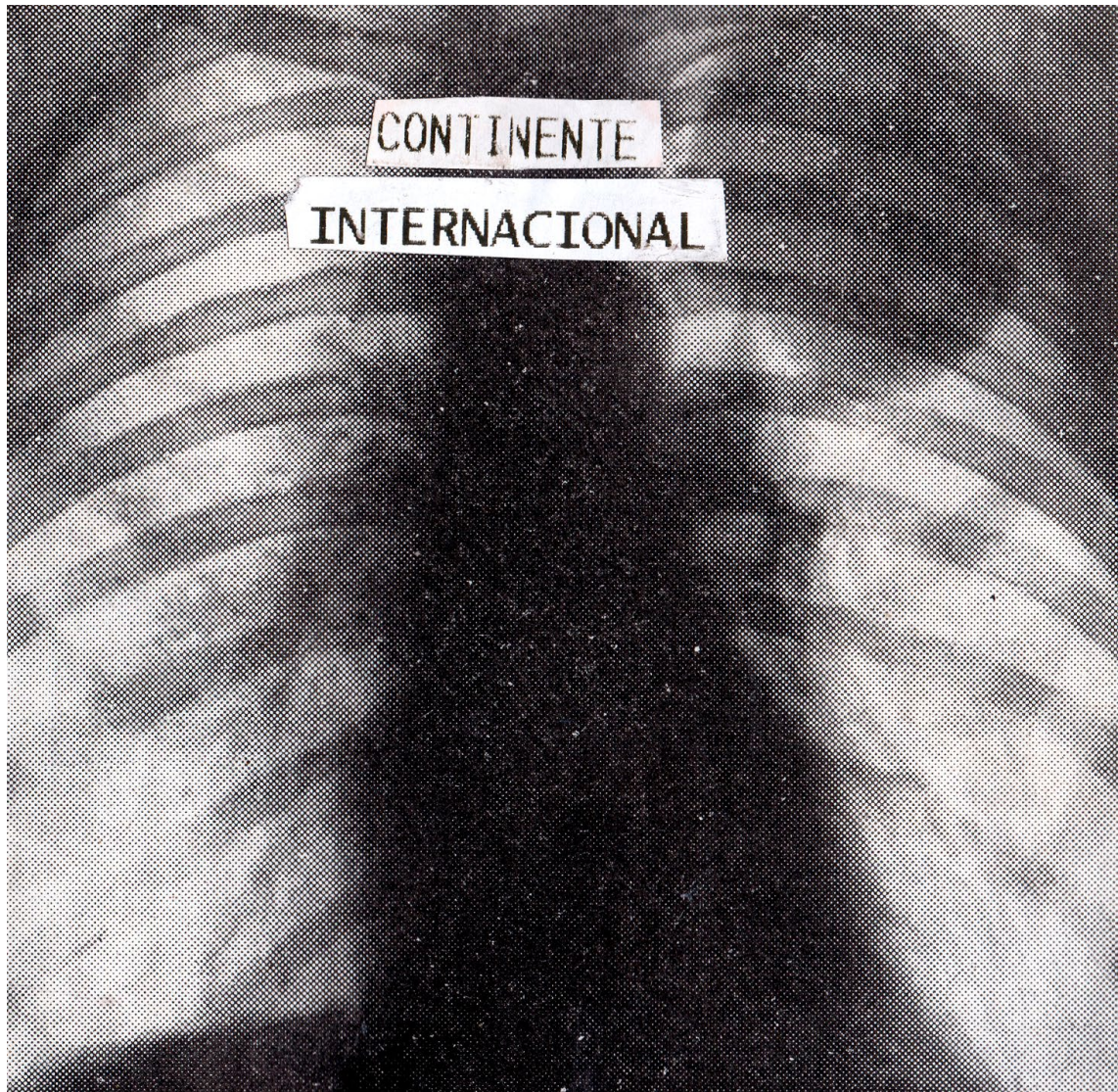


Fig. 116 - Continente internacional. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal.





Fig. 117 - A estrada da Luz é vizinha da Rua da Esperança. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2022-2023. Fonte: arquivo pessoal.



*Bicarbonato de ódio* surgiu durante o acirrado e acalorado período eleitoral brasileiro, muito discutido por amigos brasileiros que viviam ou estavam de passagem por Lisboa, mas também por todo mundo que eu conhecia quando eu dizia que era brasileira: “Lula ou Bolsonaro?” me perguntavam, sem a menor preocupação, talvez sem ter ideia da enorme polarização vivida no Brasil de 2022. Ainda naquele momento, o ódio ressoava e causava medo.



Fig. 118 - Bicarbonato de ódio. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

Trataremos agora de três imagens para pensar a relação texto-imagem na minha poética fragmentária. *Conserve sempre esse comprovativo* é composto por uma imagem encontrada em um antigo almanaque de medicina português, o que também acontece com *Oprimido por Computador*. Por sua vez, *Descrição-descricao* é composto pela imagem de uma iluminura, retirada da internet e impressa por mim. A partir desses jogos de palavras, vou compondo uma poética da fragmentação, porque é feita de recortes das notas do supermercado e incorpora uma parte significativa do meu cotidiano em terras estrangeiras. Também, porque é somente a partir do estranhamento da linguagem e da experiência da estrangeiridade que determinadas relações são produzidas.

*Conserve sempre esse comprovativo* foi pensada a partir do uso incomum da palavra no português falado no Brasil, onde dizemos “comprovante”. O imperativo parecia servir perfeitamente para o coração recortado do almanaque português já que, na viagem existencial que todos nós estamos embarcados, não há bem mais precioso e insubstituível do que a vida e sua pulsação rotineira, necessária e imperceptível. A vida só é percebida, muitas vezes, em oposição à morte. Ao mesmo tempo o coração também é uma imagem que simbolicamente fala do que é primordial em nós, como os nossos valores. Conservar sempre esse comprovativo é, então, pulsar, manter as batidas do coração naquilo que se acredita, viver conforme os próprios valores.





Fig. 119 - Conserve sempre esse comprovativo. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

*Descrição-descrição* foi pensada a partir da metodologia da errância, quando um erro de digitação me fez criar uma palavra nova e absurda: seria possível *descriar* algo? A figura do monge copista se torna a de um mágico, que tem o dom, ao mesmo tempo, de criar e de descriar seres, palavras, novas escritas. Na imagem estática, aquilo que é criado (ou descriado) passa a pertencer ao universo bidimensional do papel, como se o monge agenciasse os astros que nos regem no plano cósmico.



Fig. 120 - Descrição-descrição. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

De outro estranhamento linguístico veio a colagem *Oprimido por Computador*, fruto da surpresa que tive com a palavra “imprimido”, ao invés de “impresso”, como é comum no Brasil.





Fig. 121 - Oprimido por computador. Colagem sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

No que diz respeito às classificações taxonômicas, escolho a metodologia de Irina Rajewsky, tal como sintetizada por Claus Clüver 2008, uma vez que ela é mais flexível quanto à confluência de designações. Todas as imagens aqui reunidas correspondem à combinação de mídias, sendo boa parte delas textos mixmídia: combinações de maior complexidade, nas quais as mídias se complementam de forma que sua separação torna o sentido completo. Isso acontece, por exemplo, em *TOTALAPAGARAPAGARTOTAL*; *Fatura, fratura, factura*; e em *Terminal de Apagamento Automático*.

Nas três imagens acima, o texto também se faz imagem e dá sentido a esse apagamento, já que o papel das notas de supermercado é impresso com o calor e desaparece com o tempo. Assim, o que se produz, devido à característica do papel, é um texto fadado a desaparecer, deixando o sentido da obra incompleta. E por isso há uma sobreposição de categorias intermediáticas nesses trabalhos. Eles também são textos



intersemióticos.

Essas confluências de categorias intermediáticas também ocorrem em *Conserve sempre esse comprovativo, Bicarbonato de ódio, A estrada da Luz é vizinha da Rua da Esperança, Continente internacional, Não vá para a Estrada da Luz, Keroláine!, Lisboa, Descrição, Pequena Nuvem e Pingo Doce* e em *Oprimido por computador*, em que as palavras não só nomeiam ou legendam imagens, mas também se fazem imagens. No curso do tempo também essas palavras estão fadadas a desaparecer. Os desenhos, na forma de papéis em branco, permanecerão, mas o sentido construído entre as mídias vão evaporar.

Em *Não vá para a Estrada da Luz, Keroláine!* também ocorre a citação do filme *Poltergeist* (1982), uma vez que a imagem icônica do cartaz é apropriada para produzir o encontro da pequena Kerolaine (versão propositalmente abasileirada do nome) com a *Estrada da Luz*, em Lisboa.

Compreendo tanto o meu *Diário do avesso* quanto o *Livro de notas de supermercado* como a produção de uma *escrita-arquivamento* de mim nesse complexo processo social, político e corpóreo que é a travessia. Nesse sentido, percebo uma complementaridade entre os modos de sentir a cidade, o tempo, o espaço e a linguagem, arquivando tudo isso por meio da escrita e, posteriormente, no exercício de valer-se de palavras e imagens de um arquivo produzido durante a viagem para reorganizar a linguagem do outro à minha maneira. Assim, subverto duas vezes a língua do colonizador: primeiro, quando a produzo a partir do meu corpo; depois, quando a palavra impressa é mascada pela tesoura, temperada e invadida por uma brasilidade evanescente. A palavra do papel das notas de supermercado começa, também ela, a esmaecer. Logo, logo, desaparecerá por completo. Produzo, assim, um arquivamento efêmero, que só existirá na imagem fotográfica.

### **3.2 A textura da memória na melancolia do presente**

Movida por uma dinâmica da errância, abandono paisagens em uma velocidade que não é minha e que me corta: assim nasce a figura da *Mulher Cortada*, que não pode viver o tempo em sua plenitude. Por isso eu produzo um arquivamento de mim como quem tenta engarrafar o tempo. Faço isso por meio da escrita de poemas, da prosa

poética, de diários, além das coleções e arquivamentos de objetos, fotografias, vídeos, capturando sons que me interessam. A gravura surge como uma forma de eternizar esses momentos, conferindo a eles uma textura da memória.

Nas coleções de objetos que crio, meu objetivo é semelhante, no sentido de arquivar a memória de uma experiência, uma vez que é impossível parar o tempo. Em viagens, esses objetos funcionam como souvenirs. Daqueles que não posso levar na mala, faço o registro fotográfico, que é como um ato de despedida para com a sua generosidade de terem permanecido comigo durante aquele curto período de tempo.

No texto *Viagem, experiência e memória na arte contemporânea*, Margarida Brito Alves tece alguns paralelos entre a produção de memórias em viagens e as materialidades na arte contemporânea. Ela cita como exemplo dessas relações obras pertencentes à *land art*. São obras de dimensões monumentais, integradas à paisagem, geralmente em áreas isoladas, e que exigem do público um grande deslocamento para poder ver a obra. É necessário, principalmente, percorrer essas dimensões a pé, para compreendê-las com relação ao corpo. Boa parte desses trabalhos são conhecidos pelas imagens fotográficas, descrições e objetos delas resultantes. *Spiral Jetty* (1970), por exemplo, é um trabalho de Robert Smithson que fica em um lago em *Utah* e que consiste em uma grande espiral de terra e de basalto que inicia na margem e adentra o lago.

Outro exemplo é a obra intitulada *Suite Venetienne* (1981), de Sophie Calle. A artista resolveu seguir um homem desconhecido pelas ruas de Paris, tendo continuado o percurso até Veneza, para onde o homem viajou. O resultado desse trabalho é um diário composto de fotografias e textos. Nos dois casos, é essa documentação que torna o trabalho vendável e o tira do esquecimento. A autora comenta que o que há de mais paradoxal nessas materialidades é que esses documentos objetivam apreender uma experiência reduzindo, simplificando, achatando-as em uma superfície material. Contudo, apenas capturam uma minúscula parcela do todo.

Isso posto, Alves acrescenta que esses materiais passam a funcionar como a *madeleine* de Proust, que cria a ilusão de posse daquilo que não pode ser recuperado. A dimensão material de uma obra é a tentativa de reter aquilo que testemunhou os acontecimentos, possibilitando despertar memórias e nos transportar para o passado. Entretanto, elas presentificam, de algum modo, a experiência; ao mesmo tempo, constituem provas da perda. Pertenceram à experiência, mas remetem sempre a outra

coisa: “no limite, a dimensão material de uma obra de arte deixa apenas visível uma pequena parte flutuante de um complexo todo que apenas podemos imaginar. Exatamente como um iceberg.” (ALVES, 2012, p. 250).

No objetivo de analisar com mais cuidado como se dão os processos de arquivamentos em meu trabalho, selecionei três situações vividas em viagens, as quais descrevo a seguir.

### 3.2.1 *Plasticus Maritimus e Souvenir*



Fig. 122 - Viemos em pás. Fotografia digital, Série Souvenir, Taila Idzi, 2022. Fonte: arquivo pessoal.

Em Lisboa, durante meu estágio doutoral e também em uma breve passagem pela Sicília, continuei esse exercício, vindo a encontrar muitos brinquedos e objetos inusitados nas ruas e em caminhadas pela praia. Era comum que eu encontrasse muitos isqueiros e chinelos. O litoral foi onde eu mais encontrei objetos perdidos ou esquecidos. No final do verão e início do inverno, quando as praias começavam a esvaziar e o mar revolver-se com maior intensidade, eram trazidos muitos objetos para a beira.

Passei a ordenar os objetos que encontrava, agrupando-os por cor. Eu dispunha esse material sobre uma mesa e os fotografava à luz do sol em zênite, ou seja, na sua posição mais alta, procurando fazer um registro com o mínimo de sombras possível. O resultado dessa prática foi um trabalho que dá continuidade aos registros de *Quero ter tempo para rever as coisas que tenho*, ao qual intitulei *Souvenir*. Ao ver essas fotografias, que eu publicava no Instagram à medida em que as realizava, uma amiga sugeriu que eu conhecesse o trabalho *Plasticus Maritimus*, da bióloga portuguesa Ana Pêgo.

Quando criança, Ana Pêgo tinha como quintal a praia, onde começou a colecionar espécimes que encontrava. Com o passar dos anos, muitas dessas espécies começaram a rarear e, em vez delas, uma outra espécie invasora, denominada *Plasticus Maritimus* pela autora, começava a aparecer. O livro homônimo (PÊGO; MARTINS e CARVALHO, 2018) é um guia que tem como objetivo orientar crianças a coletar lixo na praia e identificar o que elas podem encontrar ali, observando os cuidados que devem ser adquiridos quando forem feitas essas incursões, como as roupas mais adequadas, bem como as soluções possíveis para o consumo consciente e a minimização do plástico nos oceanos.



Fig. 123 - Ana Pêgo. Bonecos, peças de jogos e outros objectos pequenos. Exposição *Plasticus maritimus*, uma espécie invasora. Escola Superior de Turismo e Tecnologia do Mar do Instituto Politécnico de Leiria (IPL), em Peniche. Sala Berlengas, março a junho/2023.

*Plasticus Maritimus* é também o nome do projeto encabeçado por Ana Pêgo em que ela realiza atividades com diferentes grupos, sobretudo crianças e também escolas, envolvendo biologia, artes plásticas e educação ambiental, atividades essas em que são feitas coletas e composições com os materiais encontrados. Os materiais são bastante inusitados e falam bastante sobre as rotas do lixo no mar. Já se encontrou de tudo nas coletas realizadas pelo projeto e pela própria Ana individualmente, incluindo antiguidades e brinquedos *vintage*. Instrumentos de pesca oriundos do Canadá e Estados Unidos que surgem nas praias portuguesas nos ajudam a perceber a complexidade das rotas marítimas e as viagens que os objetos fazem pelo oceano.

### 3.2.2 Herbário das flores sicilianas

A prática da coleta produz achados que vão ganhando sentido na presença de outros. Assim, reuni uma grande coleção de flores de plástico, encontradas nas minhas caminhadas em uma praia siciliana. A presença da fé na Sicília, de modo geral, é bastante forte e se manifesta também junto à natureza. Há santos e pequenos altares na beira das estradas ou das praias, muitos deles ornados com flores.





Fig. 124 - Herbário das Flores Sicilianas. Fotografia digital, Série Souvenir, Taila Idzi, 2022.  
Fonte: arquivo pessoal.

Por curiosidade, resolvi testar um aplicativo que reconhecia as espécies das plantas a partir de fotografias. E qual foi minha surpresa ao descobrir que o aplicativo era capaz de reconhecer, nas flores de plástico, espécies existentes na natureza! A primeira delas foi identificada como oleandro. Achei interessante, curiosa e um tanto irônica a descrição dada pela ferramenta, no *card* produzido a partir de uma das fotografias que enviei: “É muito fácil cuidar do oleandro, resistente a quase todas as pragas e doenças. É a opção perfeita para jardineiros de pouca sorte.” Afinal, não se

tratava de uma flor artificial, então, obviamente, era mais fácil ainda cuidar *daquela* em específico. Por sua vez, a inteligência também era artificial e talvez sua tecnologia não permitisse diferenciar uma flor real e de outra artificial. Por apreciar a arte da ironia, resolvi reunir esses cards para memória futura, no objetivo de montar, com eles, uma publicação chamada *Herbário das flores sicilianas*.



Fig. 125 - Oleandro (Nerium Oleander). Fotografia: Taila Idzi. Criado com o Aplicativo Picture This, 2022. Fonte: arquivo pessoal.

### 3.2.3 *Contramosaico Italiano: uma poética dos cacos*



Fig. 126 - *Contramosaico Italiano*. Vídeo, 0'26.3s. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

Ao final de uma tarde de dezembro, enquanto caminhava por uma praia na Sicília, passei a encontrar muitos caquinhos de louça. Havia muitos montinhos com os quais alguém havia brincado em algum momento. Achei bonito e resolvi brincar também. Levei os cacos para casa e me preparei para fazer as fotografias habituais desses achados. Me empenhei na montagem de uma espécie de mosaico, dando continuidade ao gesto da pessoa que, antes de mim, havia reunido esses cacos e feito os montes.

Depois de fotografar, resolvi filmar a ação de desmontar o mosaico. Meu objetivo era inverter o vídeo na edição, dando a ideia de que eu estava, na verdade, montando o mosaico. Eu poderia também fazer disso um *stop motion* em que as peças apareceriam na mesa e, para isso, bastava que eu cortasse todos os fragmentos em que apareciam as minhas mãos. De volta ao Brasil e enquanto remontava a minha própria vida de novo, desfazia as malas e editava esse vídeo, criei duas versões: 'com mão' e 'sem mão'.

Foi então que eu me dei conta de que eu estava, simbolicamente, cortando as minhas mãos. Assim, eu não só estaria retirando o corpo e a experiência da obra, como

também tentando esconder as marcas de um acidente que eu havia sofrido dois dias antes, quando um passeio que fiz acabou de maneira inusitada.

No dia 8 de dezembro, feriado, Dia da Imaculada Conceição, fui convidada por meu amigo Antônio, que é motorista do ônibus, a fazer a linha do *Etna*, para dar um passeio com ele e com a família dele até o vulcão mais ativo da Europa. Partimos pela manhã e eu estava determinada a subir todo o monte a pé. Preparei uma mochila e iniciei a subida. A neve era fascinante e eu nunca tinha visto nada parecido. A montanha estava completamente coberta de neve, parecia um sonho. Subia, encantada com o contraste entre neve e a terra escura, formada por pedras-pomes negras.

Cheguei a um ponto em que os veículos paravam e as pessoas iam ver os belvederes naturais, onde encontrei um casal que estava subindo em direção à cratera central e perguntei se eu podia subir junto. Eles concordaram e seguimos. O caminho ficava cada vez mais íngreme, e o solo, traiçoeiro. Meu pé afundava na neve e meu tênis ficou preso mais de uma vez. Me sugeriram descer, preocupados. Mas como? Eu tinha medo de prender meu pé de novo na neve. “De bunda”, ele sugeriu.

Comecei a descer. Segui por um bom tempo sozinha até perceber que estava perdida. Por telefone, Antônio me aconselhou a seguir o GPS. No entanto, o caminho que o GPS indicava parecia perigoso, pois não era possível ver para onde me levava. Uma nuvem se elevava a ponto de cobrir o que parecia ser um precipício. Depois de enviar minha localização para Antônio, meu celular deslizou na direção do precipício, ganhou velocidade e desapareceu entre neve e nuvens.

Eu estava a uma altitude de 2900 metros, passava das dezesseis horas e o sol alongava suas sombras. O gelo descongelava, ficando difícil manter o equilíbrio. Logo seria escuro. Caí e comecei a descer de bunda, como o rapaz havia me sugerido, embora não tivesse sido uma escolha. Deslizei por um quilômetro, gritei, tive medo de morrer e caí deitada em uma cratera congelada. Recolhi minhas coisas e continuei descendo até encontrar um local onde a neve fosse escassa e o solo preto e pedregoso.

Era noite e resolvi que pararia para descansar. Meu corpo todo tremia. Alguns minutos depois, vi luzes e me perguntei se estava delirando. Eram luzes lá em cima, na montanha. Eu gritava e movimentava os braços, minha voz ecoava por todo o vale. Depois de muito tempo e sem mais ver mais as luzes, duvidei se eu realmente as teria visto.

Desiludida e exausta, dormi ao relento, entre pedras, para que eu pudesse ser encontrada. Ventava muito. Minhas mãos tremiam. Estavam completamente feridas e sangrando. O vento não dava trégua. Coloquei os pés dentro de um buraco, a cabeça, em outro, e as mãos tentei proteger para que não congelassem, abrigando-as dentro do capuz da jaqueta, próximas ao rosto e soprando ar quente para não perdê-las.

A noite era iluminada pela lua cheia, o céu estava muito estrelado e eu nunca havia sentido tanto silêncio. Era absoluto. Não se ouvia nada. Lá embaixo se via as luzes da cidade. Antes de escurecer, vi o porto de Catânia. Tardava em aparecer alguma luz do sol para me esquentar. Eu via vultos que, na realidade, eram pedras. Gritei para que uma mulher de cabelo chanel me visse. Ela era uma pedra. Tudo estava ainda envolto em sombras. Eu vi pássaros que pensei ser corvos. Também pedras. A manhã veio para esclarecer tudo.

Comecei minha descida. Vi os helicópteros, mas eles não me viam, por mais que eu gritasse. Eu havia caído em um lugar inacessível, e ventava muito. O socorro não me encontraria ali, visto que me procuravam na montanha, onde, provavelmente, àquela hora, eu estaria morta. Por um tempo, cheguei a cogitar e até a tentar subir até onde me encontrariam. Eu andava em um vale de onde nunca ninguém saiu com vida. O solo, formado por rios de lava petrificados, era extremamente difícil de andar. Tinham alguma altura superior a um metro e meio, pouco menos de dois metros, depois afundavam novamente... Subir e descer era cansativo para quem subiu uma montanha e dormiu ao relento, com os músculos enrijecidos.

Finalmente, depois de andar na direção de alguns morros onde eu pensei que eu encontraria uma estrada, encontrei setas azuis indicando duas direções opostas marcadas nas pedras com tinta spray. Comecei a chorar, tentando encontrar uma explicação para aquilo. Ouvia gritos que se confundiam com o som do vento na vegetação ou nas pedras. Comecei a seguir na direção das setas. Era também a direção dos gritos. Havia pessoas no alto de um morro. Eles me viam? Peguei uma placa quebrada e comecei a fazer sinais para as pessoas que eu vi sobre o morro, tentando refletir a luz do sol. Eram realmente pessoas, não era sonho. Resolvi esperar elas por ali mesmo.

Um homem desceu. Eu não acreditava que eu via uma face humana depois daquela noite. Ele procurou confirmar que eu era a pessoa perdida. Nessa altura, eu já



não sabia em que idioma pensar. Ou o que dizer. Perguntei se era possível avisar meus amigos, meu namorado. A essa hora, todo mundo sabia que eu havia sido encontrada. Esperávamos pelo helicóptero, mas o vento tornava o local inacessível. Seguimos por uma trilha morro adentro, onde havia plátanos, muitas folhas castanhas pelo chão, caídas, e árvores de folhas avermelhadas que contrastavam com a terra muito escura. Eu jamais havia visto um ecossistema igual àquele.

Enquanto seguíamos e parávamos alguns instantes para descansar, mais pessoas apareciam. Acredito que caminhamos por volta de uma hora ou mais — eu não tinha a menor noção do tempo. A ambulância estava próxima da estrada. Quando nos aproximávamos, disseram que alguém havia vindo de longe para me ver. Era Elias. Antônio estava com ele. Chorei, abraçada ao Elias, depois abracei Antônio. Eu só queria dizer para todo mundo que eu estava viva.

### **3.2.4 Colar os cacos, seguir viagem**

Percorrendo os termos errância, viagem e nomadismo, encontro definições nem sempre precisas, mas enriquecedoras para essa discussão. A viagem pressupõe o retorno, afirma Maria Augusta Babo (2012, p. 16-17): “Se, da viagem, se espera sempre o acontecimento inesperado, a aventura, também é certo que a viagem exige regresso, retorno ao ponto de partida.”

A viagem, portanto, remete a uma noção de ciclo, sendo o retorno o fechamento de um ciclo. Em uma viagem de pouco mais de seis meses, talvez a parte mais trabalhosa seja esse retorno. A partida inicial sempre tem uma longa preparação, afinal, não se vai além-mar por qualquer motivo, sem preparo. Mas o retorno envolve a ação de fechar a mala com um tempo mais apertado. E dependendo do que se traz dessa viagem, nem sempre é simples fechar uma mala. Às vezes nos apegamos demais a certas coisas que nos impedem de fazer esse fechamento. Meu retorno a Porto Alegre envolveu, antes do fechar a bagagem, o gesto de juntar os cacos de louça perdidos em uma praia como processo de cura. E se me capturaram de alguma forma, é de se pensar quantas vezes minha imagem se refletia nesses cacos, e o que cada um deles era capaz de dizer sobre mim.

Cada pedaço ornado, liso, colorido, branco, opaco ou transparente de algo que

um dia foi louça falava a mim em uma linguagem codificada, misteriosa. Função singular também cumprida por uma noite em um vulcão que os italianos chamam de *La Mamma*, e que minha alma latina traduz como *La Pachamama*. Dormi com o rosto colado no seio da terra. Com isso, ouvi seus conselhos, que chegavam no ritmo das batidas do meu coração. Me recordo, quando criança, da primeira vez que ouvi esse som, ao deitar a cabeça no travesseiro. Imediatamente, fui contar à minha mãe: “Mãe, Toda vez que eu deito a cabeça no travesseiro eu ouço um barulho assim: tum-tum-tum-tum” – E ela me respondeu: “É teu coração”.

É assustadoramente extraordinário ter silêncio o suficiente para poder dar-se conta de estar viva. A experiência da sobrevivência – ou de renascer, me trouxe sensações indescritíveis, que eu talvez nunca chegue a compreender totalmente. Minhas mãos têm marcas de algumas horas na minha vida que eu nunca vou esquecer. Em que os rasgos nos meus dedos refletem a beleza daqueles cacos. Não a beleza de se partir, mas de saber-se regenerável, saber-se tecido vivo. E, se vivo, mortal. A beleza da vida está na sua própria fragilidade.

Ao sair inteira da *Etna*, pensei muitas vezes em mandar postais para todos os meus amigos dizendo que eu estava viva, lembrando-me do trabalho do artista On Kawara, que enviava telegramas a amigos, familiares, curadores de museus, de qualquer lugar onde estivesse, com mensagens como “EU AINDA ESTOU VIVO”, “NÃO VOU COMETER O SUICÍDIO NÃO SE PREOCUPE”, “NÃO VOU COMETER SUICÍDIO PREOCUPE-SE” ou “VOU DORMIR ESQUECE”. Nos últimos anos de sua vida, o artista mantinha o projeto na rede social *Twitter*.

O evento que me passou me permitiu ressignificar esse trabalho, pensando em algo que ainda não me havia ocorrido, dentre os tantos sentidos possíveis de se costurar com o trabalho de Kawara.

Em inglês, a expressão utilizada para a natureza morta é *still life*. Algo muito diferente da suas variantes latinas: *nature morte* em francês, *natura morta* em italiano, e *naturaleza muerta* em espanhol. *Still life* remete a algo que está parado, quieto, inerte. Mas pode, também, ser pensado poeticamente como algo de onde *ainda* emana vida. Este corpo, do qual ainda emanava vida, esse corpo quase perdido, errante e sem rumo na natureza selvagem de um deserto, afirmava, naquele momento, um desejo ainda mais forte de habitar o tempo de si e das coisas. E para tal desejo, já não era possível

editar o *Contramosaico Italiano* em sua versão 'sem mão'. Cortar as mãos desta que escreve, simbolicamente, em um vídeo, seria higienizar meu trabalho, tirando dele a experiência encarnada.

As três situações aqui mencionadas, *Contramosaico Italiano*, *Souvenir* e *Herbário das Flores Sicilianas*, abordam a questão da produção de memórias nos cruzamentos entre arte e viagem. As séries fotográficas e vídeos de *Souvenir* não dão conta de relatar a experiência vivida junto aos meus achados nas praias próximas a Lisboa ou na Sicília. Seria pedir muito esperar das imagens que portassem a experiência quando elas são, na verdade, vestígios do que não está mais ali. O arquivamento se mostra, então, uma continuação material dessa ausência. Tampouco os relatos, como é o caso de Sophie Calle, ou os meus, são capazes de materializar as experiências. Exatamente por isso, ainda as relatamos. Meus dedos, registrados em *Contramosaico Italiano*, como icebergs, somente podem mostrar as marcas de onde o gelo passou e, ainda assim, constituem um traço que remete a uma experiência.

### **3.3 Palavra e imagem na gravura: Entre arquivo e memória**

Qual a relação que a gravura pode ter com a escrita ou com o arquivamento de si? Como a matéria bruta dos arquivos pode dar lugar a um refinamento quase alquímico, de que trata a gravura em metal? Que relações entre palavras e imagens é possível criar nesses processos? Por meio desses questionamentos, pretendo investigar o meu processo de formação na gravura, o qual é permeado pelas obras das artistas gaúchas Nara Amélia e Maria Lúcia Cattani.

Para isso, veremos primeiro a que nos referimos como calcografia, calcogravura ou gravura em metal. Estes são diferentes nomes para a arte de gravar em superfícies metálicas, no intuito de obter uma matriz a partir da qual se pode reproduzir uma mesma imagem diversas vezes em outras superfícies. Tradicionalmente, o metal utilizado é o cobre, mas também se pode usar latão. As técnicas para a gravação da imagem no metal são diversas, podendo ser utilizados instrumentos afiados, como ponta seca e buril, incidindo diretamente sobre os metais. Há ainda técnicas nas quais as superfícies são cobertas com verniz, ficando somente a parte das imagens desprotegidas que serão, em seguida, expostas aos mordentes. Os mordentes são

substâncias corrosivas, tais como o percloroeto, que é um sal, e o ácido nítrico. Ambas criam outras formas de incisão no metal. Se o verniz tiver sido riscado com uma ponta metálica e removido em áreas específicas, teremos uma água-forte, na qual a imagem é formada por linhas. Há, também, a água-tinta, que implica em criar manchas, como na pintura. Para que a tinta tenha aderência à profundidade criada no processo de corrosão, os artistas geralmente depositam uma camada finíssima de breu em pó sobre a superfície da chapa e depois aderem esse material a ela com fogo. Isso faz com que os micro-grãos de breu derretam e colem na chapa para que se obtenha corrosões com aderências.

### 3.3.1 Palavra e imagem: relações intermidiáticas em Nara Amélia e Maria Lúcia Cattani

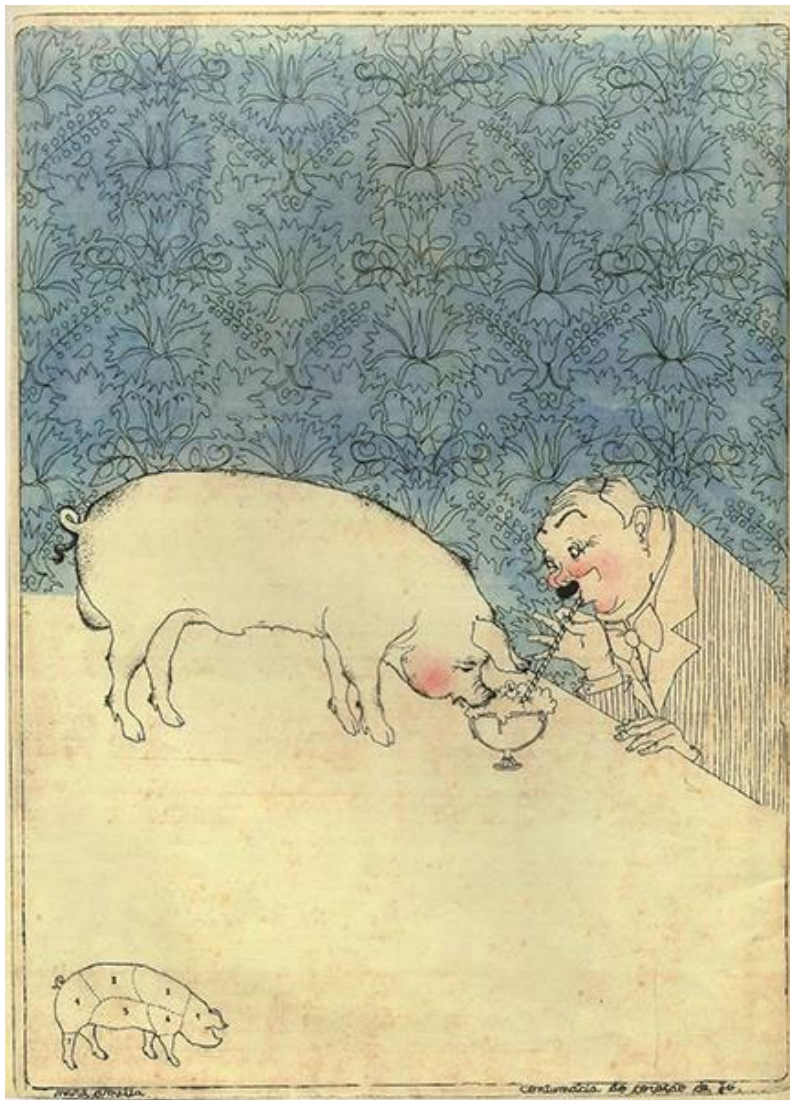


Fig. 127 - Contumácia do Coração de Jó. Gravura em metal (água-forte e água tinta) e bordado sobre página de livro. Nara Amélia, 2007. Fonte: Revista Norte.

Por que a gravura? - Pergunto-me. E a pergunta me devolve imagens de obras de duas artistas que marcaram meu processo de formação e minha memória afetiva, constituindo um arquivo imaginário ao qual recorro com prazer e encantamento. Portanto, abrir esse texto com um trabalho de Nara Amélia é também expor uma parte sensível e cara aos meus primeiros encontros com a gravura em metal. As imagens que aqui apresento chegaram-me aos olhos na capa de uma revista *Norte – Cultura no Sul do mundo* de novembro/dezembro de 2008 que aparecera em casa às vésperas do vestibular para o curso de Artes Visuais da UFRGS, que prestei naquele ano, e que continha um ensaio visual da artista. Antes mesmo que eu fosse apresentada à gravura em metal, fui escandalizada por imagens que mostravam estranhas relações entre homens e animais, homens e seres que pareciam pertencer a outro universo, mas que em contrapartida me arrebatavam pela delicadeza das linhas gravadas, dos detalhes de flores ou de pássaros ao fundo, coloridos na própria água-forte ou à mão, com aquarela.

Nesses trabalhos, a palavra e a imagem sustentavam uma relação que não me era familiar e que me transportava para um estado de maravilhamento entre essas duas coisas. E ali, diante dos meus olhos, essas imagens ricamente elaboradas, estranhamente belas, eram gravadas sobre papéis escolhidos a dedo pela artista, já contendo manchas de envelhecimento e anotações, algo que se parecia com um endereço, algumas contas matemáticas. Ao lado, uma página pautada trazia mais anotações, que pareciam pertencer a alguém que estudava as leis. Logo embaixo a mesma folha trazia, bordados a duas cores, um telefone fora do gancho e as inscrições “desculpe, foi engano”.

A segunda gravura do ensaio visual que a revista trazia, *Contumácia do coração de Jó* (2007), era acompanhada por uma partitura musical de exercícios, também em um papel envelhecido pelo tempo. A página ao lado continha a seguinte inscrição bordada em dourado: “aquilo que minha alma recusava a tocar”. Eu não sabia o que eu via, mas eu fiquei por muito tempo olhando aquelas imagens. Tudo era muito novo e estranho, e me capturava por essa estranheza. Eu queria ler mais sobre essas imagens, mas a revista não continha nada mais sobre a artista além desse ensaio. Talvez minha estranheza tivesse a ver com a pouca idade, bem como com minha formação sólida no curso normal, em que a imagem era, na maioria das vezes, atrelada às funções de alfabetizar, educar e passar algum ensinamento. Esse encontro intenso e arrebatador



com as imagens era estranhamente sedutor para mim.

Em *Alegorias do estranho* (2014), a artista relata que o trabalho de dar título a uma obra passa por questões que podem ser de correspondência, descritivas e até didáticas, ou se enveredar para situações de discordância e tensão. Sua busca está em criar situações de desautomatização do pensamento. Por isso mesmo seu trabalho dificulta a categorização das relações intermediáticas criadas entre a palavra e a imagem. Em se tratando das classificações de Irina Irina Rajewski e organizadas por Claus Clüver (2008), fica difícil de situá-las no lugar comumente pensado para legendas e títulos, que seria a do texto multimídia, que combina mídias diferentes permitindo a leitura individual, sem o prejuízo do sentido.

Sua classificação mais apropriada seria a de texto mixmídia, formado por combinações complexas de mídias diferentes, mas que se complementam. Se isolássemos cada uma das mídias, o sentido que a artista procura — que é justamente o do desencontro literal entre as palavras e as imagens — fica comprometido. E aqui podemos falar de um trabalho que abraça uma inversão, extremamente rico e inventivo: a tradição literária convencional que a legenda explique a imagem, vindo logo abaixo dela - e a letra cursiva da artista da artista fornece uma textura particular, que corrobora com essa tradição didática de nomear o que se vê. Mas o conteúdo das legendas não necessariamente corresponde a essa tradição, que também é própria da gravura em metal.



Fig. 128 - Detalhe de Contumácia do Coração de Jó, Nara Amélia, 2007.

Muitos artistas, gravadores ou técnicos em gravura têm por hábito colocar os títulos dentro da imagem ou logo abaixo dela, junto ao seu número de tiragem, assinatura e ano. O exercício criativo de Nara Amélia insere, dentro dessa tradição, um comentário irônico, uma vez que os títulos nas gravuras brasileiras produzidas na

modernidade geralmente nomeiam coerentemente aquilo que se vê. O mesmo acontece com a especificidade do meio, tão cara à Renascença, ao formalismo ou a artistas mais apegados às técnicas e tradições. A tradição é contrariada quando, ao invés de usar a reprodutibilidade técnica para obter várias cópias idênticas de uma mesma imagem, Nara intervém em cada cópia com bordados, aquarelas, gravações dos títulos com folhas de ouro e outros materiais, como veremos na seção 3.2. Todo esse cuidado individualizado contraria um meio pensado inicialmente para automatizar a reprodução de imagens.

Essa relação desautomatizada com as imagens e enunciados também é proposta por René Magritte em obras como *A chave dos sonhos* (1935). Semelhante ao que acontece com as cartilhas de alfabetização, o que poderia ser uma relação didática com as imagens acaba sendo um convite para trocar referências imaginárias de duas fontes distintas: vejo um cavalo, mas o associo a uma porta; vejo um relógio e o associo com o vento; vejo um jarro e o associo a um pássaro. Ao mesmo tempo, ao ver uma mala corresponder à palavra mala, o artista contraria as minhas expectativas quando eu já estava me acostumando com o jogo por ele proposto.

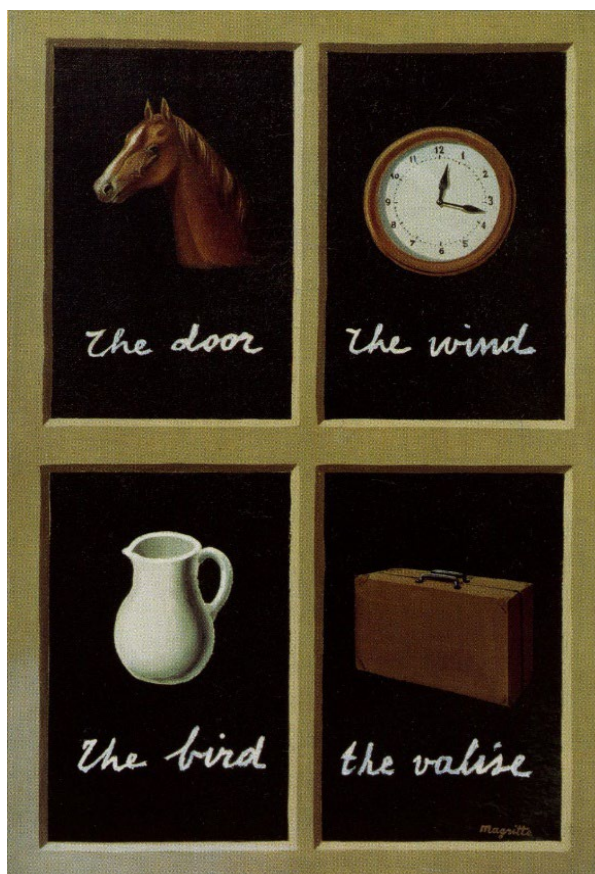


Fig. 129 - A Chave dos Sonhos.  
Óleo sobre tela.  
René Magritte, 1935.

Em *Esse ofício do verso*, Jorge Luís Borges (2019, p. 89) argumenta que

As palavras são símbolos para memórias partilhadas. Se uso uma palavra, então vocês devem ter alguma experiência do que essa palavra representa. Senão a palavra não significa nada para vocês. Acho que podemos apenas aludir, podemos apenas tentar fazer o leitor imaginar.

Por meio da alusão ou da evocação, Borges sugere envolver o leitor em um jogo de mistérios infinitos, propondo uma abertura do sentido da obra, que entra em um espaço de negociação e agenciamento do universo imaginário de cada um. Quando Magritte provoca essas relações de não-correspondência entre a palavra e a imagem na pintura, ou quando Nara Amélia faz isso na gravura, é como se palavra e imagem se entreolhassem, sem, contudo, corresponder, criando uma situação enigmática.

As legendas, que também são títulos no trabalho de Nara Amélia, são chaves de leitura ou pontos de partida para a busca do significado. Elas instauram um processo de pensamento no qual o leitor busca a complementaridade entre as duas mídias.

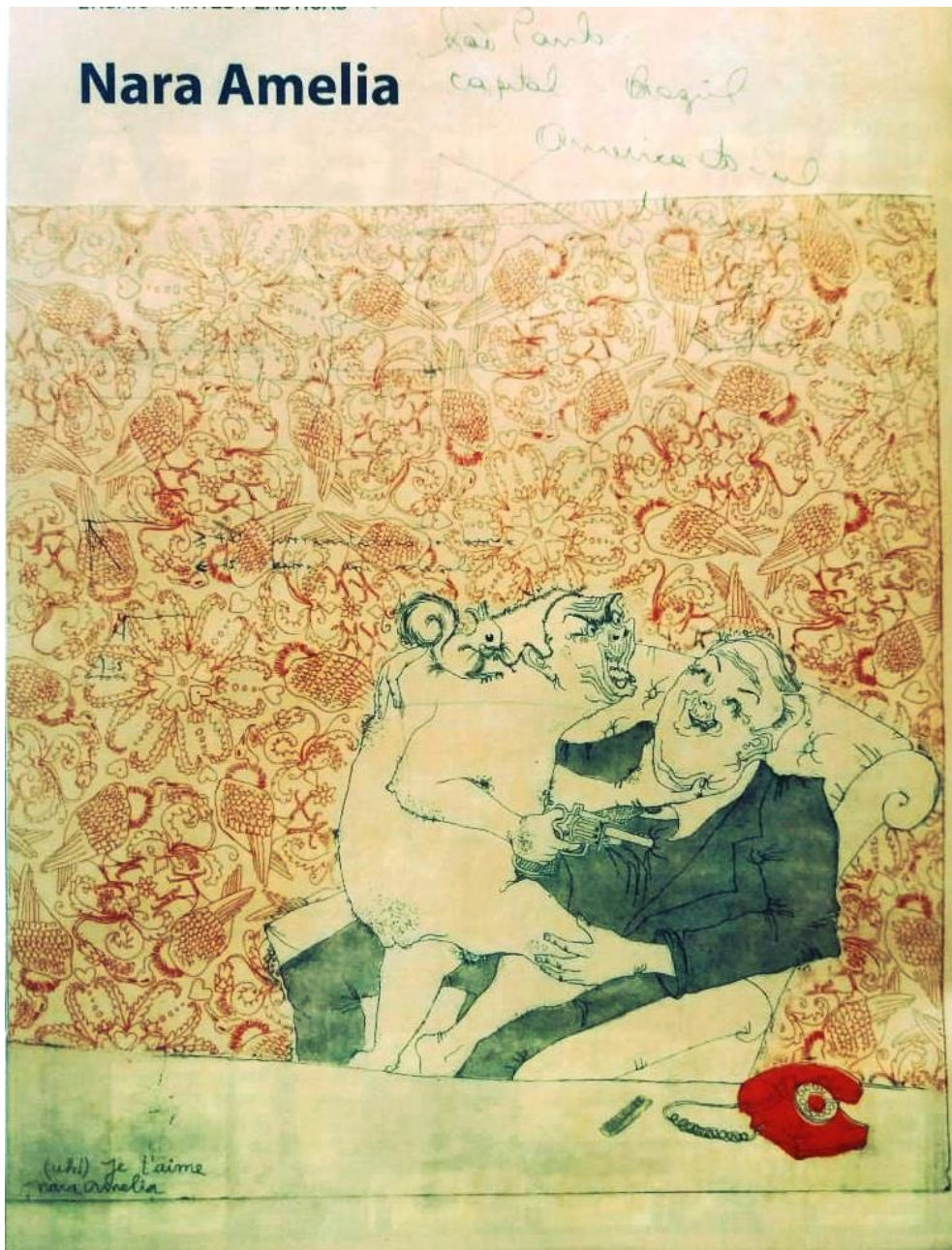


Fig. 130 - Detalhe da obra *Desculpe, foi engano*. Gravura em metal (água-forte e água-tinta) e bordado sobre página de livro. Nara Amélia, 2007. Fonte: Revista Norte.

Nessa relação, Nara Amélia amarra o significado da imagem provisoriamente e uma relação insólita, que não informa o leitor, propõe um contínuo processo de pensamento, uma abertura para o sonho, o devaneio. Como na poesia, os significados das imagens de Nara Amélia não se esgotam em si mesmos.

A segunda obra que trago aqui conheci já no primeiro semestre da faculdade de Artes Visuais, quando cursei a disciplina de gravura, com a professora Maria Lúcia



Cattani. Ela nos apresentou um trabalho muito recente que havia feito, *2 lados / 2 sides* (2008): um livro de artista tridimensional, dobrado em sanfona, quase uma escultura, gravado a laser. Na época estávamos sendo apresentados ao universo do livro de artista<sup>29</sup> e foi uma surpresa muito bonita ver aquele trabalho. Ele trazia em si mesmo inúmeras possibilidades, tais como a de o livro ser um objeto tridimensional, e de a gravura poder ser pensada a partir de processos como a queima em laser e a possibilidade de criar escritas inventadas. Totalmente branco, com as escritas vazadas em sua superfície, permitindo ver, simultaneamente, o interior e o exterior do livro, delicado como um bordado ou uma renda, esse foi um dos tantos momentos de encantamento que eu me lembro de ter tido junto à gravura.



Fig. 131 - *2 lados / 2 sides*. Corte a laser sobre Sumi-e Brush paintig paper. Maria Lúcia Cattani, 2008.  
Fonte: Site da Artista.

No que diz respeito às relações intermediáticas, a produção de Maria Lúcia Cattani também encontra, nos títulos, elementos norteadores para a leitura das obras. É o que acontece em *2 lados / 2 sides* (2008), em que o nome faz referência a uma

<sup>29</sup> Conforme Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Amir Brito Cadôr (2012), os livros de artista são “obras que consideram o livro em sua estrutura física, como um veículo para expressar experiências de espaço, tempo, movimento, sensações, materiais e signos, além de ser um meio privilegiado para as relações entre palavras e imagens, sem que haja necessariamente uma relação hierárquica entre elas.”.



materialidade que pode ser lida dos dois lados. Esse recurso, comum em vários dos livros da artista, pode ser classificado, da mesma forma que o trabalho de Nara Amélia, como uma combinação de mídias. Ambas as artistas produzem relações multimidiáticas entre o título e a obra, por comportarem mais de uma mídia dentro de um mesmo trabalho. E nos dois casos o que ocorre é uma inadequação às relações tradicionais entre título e obra. *2 sides* não se encaixa perfeitamente na categoria de texto multimídia, muito comumente usada para títulos e legendas, uma vez que título e obra são indissociáveis. O título, nesse caso, é incorporado pelo livro, resultando em uma combinação complexa de duas mídias distintas e que se complementam.

Essas relações título-obra também podem ser vistas em trabalhos como *Espaço de Bolso* (2003). Nesse caso, a obra, de pequenas dimensões, juntamente com o título, sugerem a portabilidade. A materialidade, por sua vez, recorda a obra *Bichos*, de Lygia Clark: chapas metálicas que formam uma escultura móvel e que foi originalmente pensada para ser manipulada pelo público. O livro se abre para o mesmo tipo de manipulação. Fechado, *Espaço de Bolso* pode parecer um inocente impresso. Aberto, ele vira uma escultura. Isso modifica o modo como nos relacionamos com o livro enquanto objeto pois, se a leitura tem uma continuidade temporal, que é sugerida pela sucessão das páginas, um livro que vira escultura incorpora as dimensões espaciais, particulares desse tipo de obra.



Fig. 132 - Espaço de Bolso. Maria Lucia Cattani, 2003. Fonte: Site da Artista

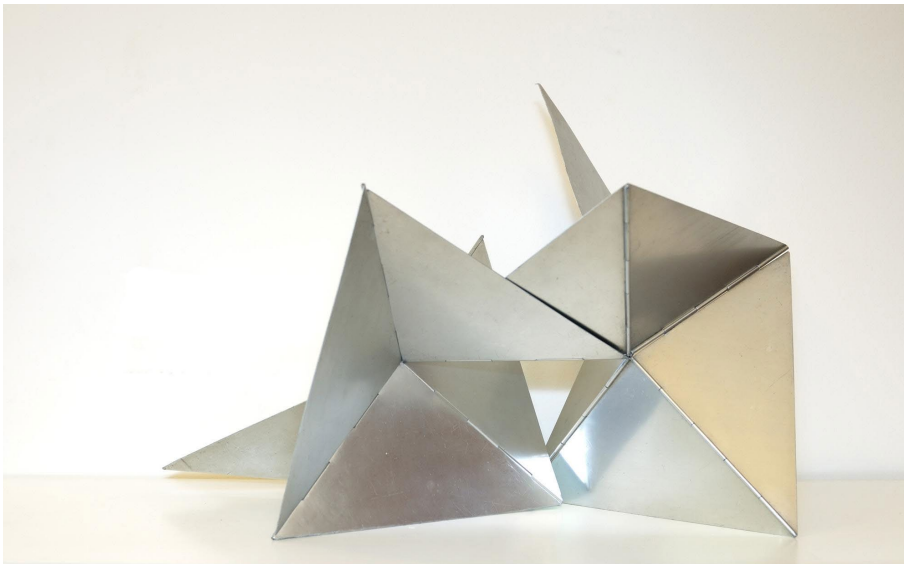


Fig. 133 - Bicho linear. Lygia Clark, 1960. Fonte: MoMA, NY.

A decisão de unir, em minha pesquisa de doutorado, a paixão pela gravura, pela escrita e pelo livro, traz em si esses dois momentos de apresentação a afetos gráficos. Junto ao processo de montagem do projeto de pesquisa, iniciei uma coleta de poemas escritos no caminho entre minha casa e o trabalho, entre 2013 e 2017, e com os quais queria compor um livro de palavras-imagens. Com isso eu tinha o desejo de produzir algo tão delicado quanto as produções dessas artistas e que remetesse a um universo imaginário que eu vinha criando nesse caminho. Ao criar um poema curto, o mundo parecia se tornar mais leve. Mas havia uma profusão de imagens que ficava de fora desse processo. Depois de compilar esses poemas a partir da escrita à mão com caneta nanquim em um caderno de papel Canson para croquis, de papéis translúcidos, comecei a criar os primeiros esboços para o conjunto de gravuras em formato 10cmx10cm do livro *Palavra mordente*.

Ao trazer os trabalhos dessas duas artistas, pretendo colocá-los em discussão naquilo que ambas me abrem portas em diferentes universos pelos caminhos em que confluem palavra e imagem, sobretudo na gravura, e mais particularmente, quando se trata da publicação de livros explorando técnicas ligadas à gravura. Embora essas relações sejam antigas e perpassem diferentes momentos da história da arte, muitos autores apontam para uma nova guinada na produção contemporânea e que tem utilizado de processos antigos, muitas vezes obsoletos, para explorar poéticas sensíveis.

### **3.3.2 Palavras que ressoam, imagens que nos habitam: gravura como arquivamento de si**

Onde começa o processo da gravura? Em que repositório se aninham as palavras e imagens com as quais compomos? Essas perguntas remetem, muitas vezes, ao universo dos arquivos pessoais, revelando práticas de arquivamento, colecionismo e da criação de acervos dos quais nos valemos como elementos de composição. O mesmo ocorre com Nara Amélia, que em *Alegorias do Estranho* (2014) nos dá a ver a memória material à qual recorre para compor: "papéis especiais de diversas origens; cadernos, postais, 'santinhos', álbuns, flores secas, etc., linhas, tecidos e paninhos para bordados, e também as peles de animais e peles sintéticas que as imitam (...)". (SILVA, 2014, p. 162).



Fig. 134 - Gaveta com materiais de apropriação e trabalhos em processo. Nara Amélia, 2014.  
Fonte: SILVA, 2014.

As palavras também integram a sua prática: a artista reconhece que muitos dos seus trabalhos iniciam na literatura, não necessariamente como forma de citação direta, mas a palavra lhe remete a imagens que ela procura evocar na gravura. Ao fazer anotações de suas leituras, Nara registra frases que lhe são sugestivas. Esses cadernos se oferecem como ricos repositórios de palavras que, por sua vez, lhe sugerem imagens, como podemos ver na imagem abaixo. Na página da direita, há uma lista de frases instigantes, sugestivas. A página da esquerda parece ser um esboço do seu processo artístico: dentro do círculo, a artista faz anotações muito visuais que, por sua vez, insinuam os materiais (ou imagens) que poderiam ser utilizados para dar texturas à sua imaginação.

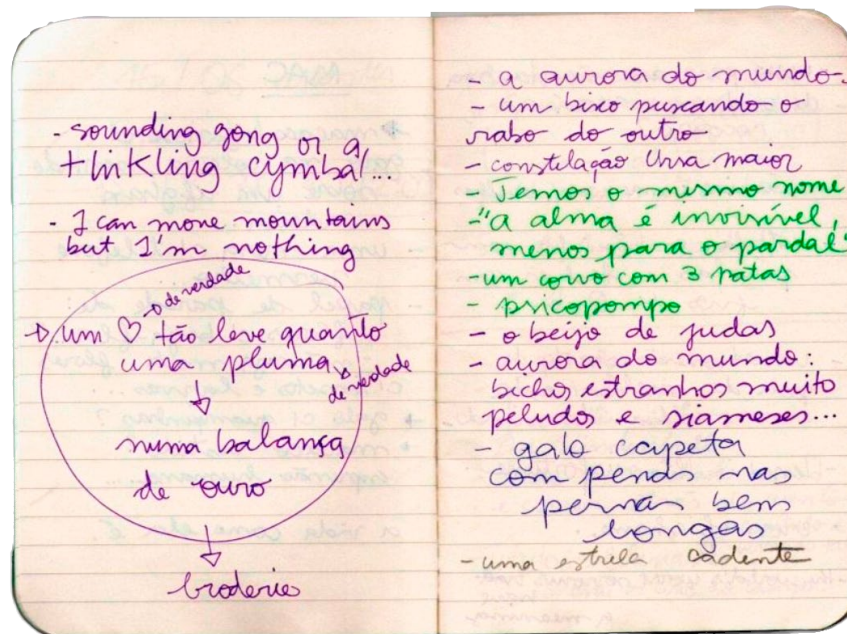


Fig. 135 - Cadernos de anotações de leituras. Nara Amélia, 2014. Fonte: SILVA, 2014.

Meu trabalho em gravura também nasce, muitas vezes, da palavra: em apropriações de poemas que leio, em poemas criados por mim e que podem surgir em várias situações, entre elas o sonho, o devaneio, a errância. As gravuras de *Palavra mordente* nasceram a partir da ação de desengavetar poemas que escrevi em caminhos entre minha casa e meu trabalho: a pé, no celular, das ideias surgidas na ação de vaguar por caminhos rotineiros a bordo de um ônibus, vendo passar por meus olhos as paisagens já conhecidas e de deixar a mente devanear, deslocando-se pelos labirintos deliciosos das palavras e imagens. A rotina facilita o ato de escrever em trânsito, não sendo necessário prestar tanta atenção nas ruas e avenidas. Como um cavalo que volta sozinho para casa, o corpo memoriza as ruas e esquinas por onde se deve passar, tornando possível esse caminhar desinteressado, leve.

Ao desengavetar meus poemas, eu comecei a reunir essa produção em um bloco de rascunho com folhas transparentes, escrevendo as poesias à mão, com nankin e bico de pena, dando origem a um emaranhado inusitado, formado a partir da sobreposição desses textos. O gesto de escrever as palavras à mão lembrou-me do nascimento de cada poema, que eram anotações sobre o cotidiano e os objetos ao meu redor e foi evocando imagens. As letras ganharam movimento e então me flagrei desenhando imagens junto às palavras, ativando meu arquivo da memória.



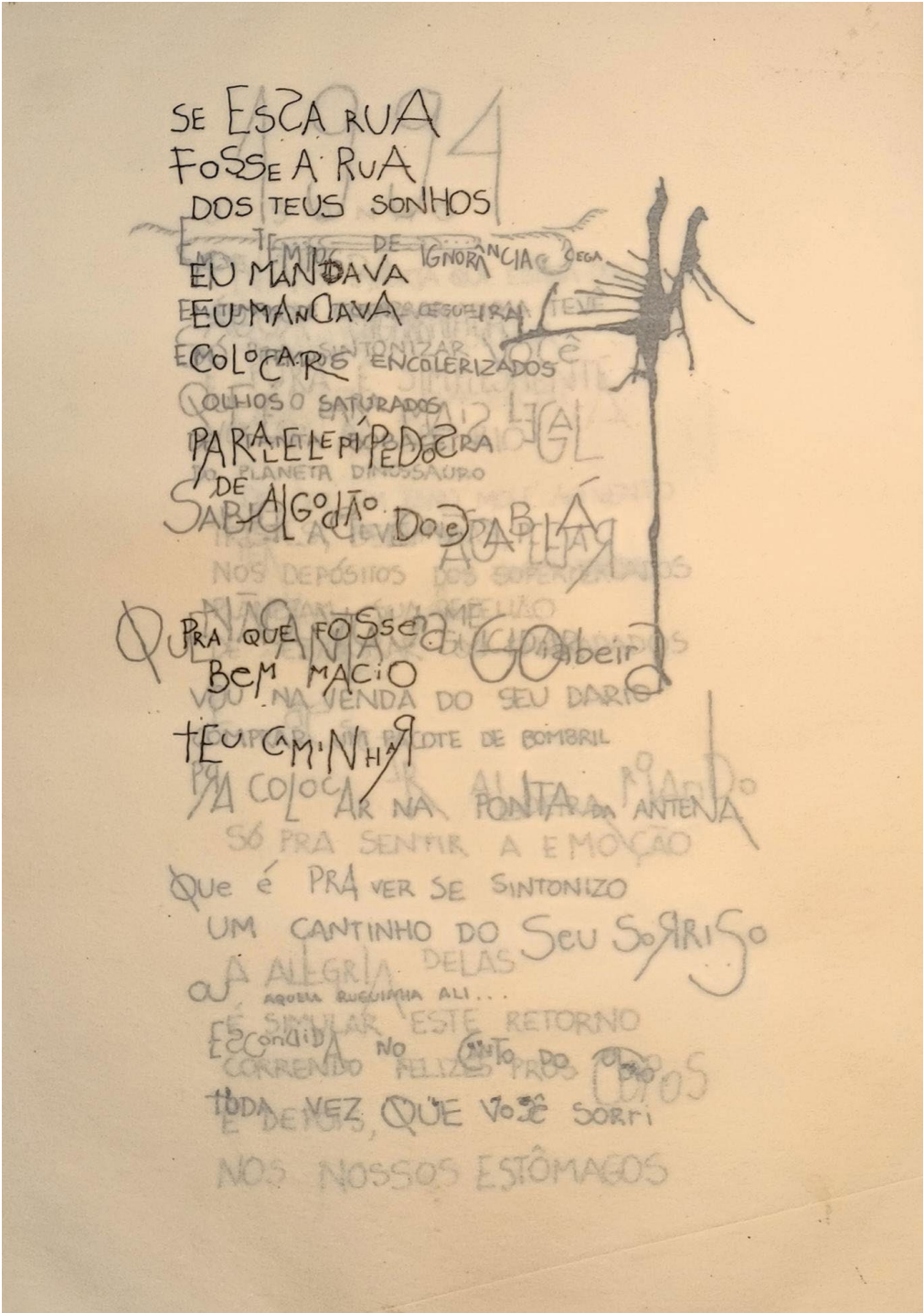


Fig. 136 - Emaranhado de palavras formado a partir da sobreposição de papéis. Nankin e bico de pena sobre papel. Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.



Fig. 137

Elixir de coração gelado. Nankin e bico de pena sobre papel.  
Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.

Ao levar este bloco para o atelier de gravura, comecei a fazer os primeiros esboços para o *Palavra Mordente*: à lápis, nesse mesmo caderno de folhas transparentes, eu ia escrevendo os poemas ao contrário, de forma espelhada. Como no trabalho de Nara, ocorre a palavra sempre sugere imagens, que nem sempre partem de um arquivo físico, ou seja, nem sempre é impressa. A *internet* acaba fornecendo um vasto campo para a formação dessas imagens.



Fig. 138 - Nara Amélia. Banco de imagens coletadas na internet, 2014. Fonte: SILVA, 2014.

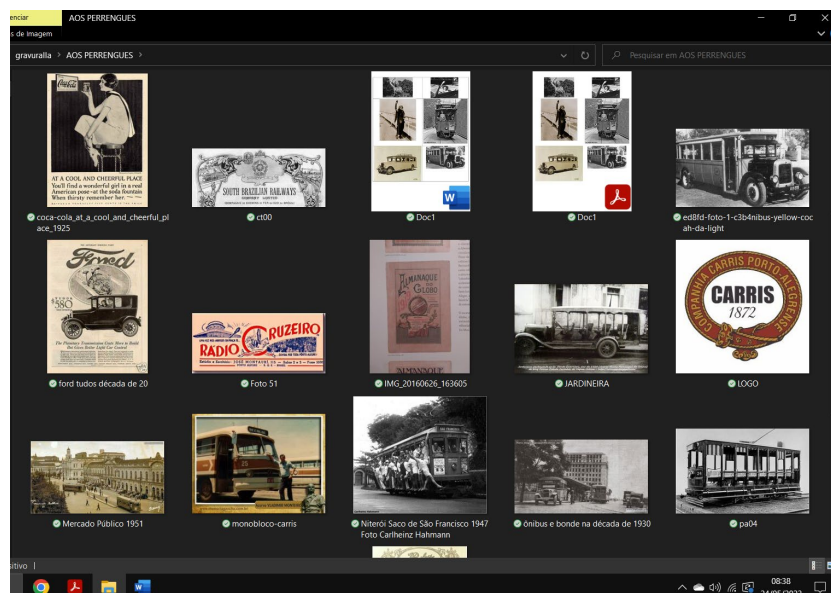


Fig. 139 - Imagens de referência para a gravura Aos Perrengues, Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.

No trabalho de pesquisa, seleção e recorte, esse material vai se depositando gentilmente na superfície do papel e, posteriormente, da chapa de cobre envernizada. A facilidade de obter as imagens de forma instantânea no celular tem favorecido a prática da composição. A tela substitui o processo de imprimir, além de possibilitar ampliações que nos permitem ver melhor os detalhes, o que é muito importante quando o que se quer é criar texturas e fabricar efeitos.

Imaginava, no início, que um mês seria suficiente para trazer à luz o primeiro livro (sendo que a ideia era produzir vários!). Mas escolher a gravura em metal, sobretudo em um trabalho a cores, revelou-se uma tarefa bastante laboriosa. Somado a isso, a

errância mais literal, essa de deslocar-se entre três atividades, três cidades e dois estados diferentes, mostrou-me que esse tipo de trabalho precisaria de um mergulho mais intenso e, ainda assim, trata-se de uma atividade muito particular em termos de tempos, sendo comum muitos de meus colegas mais experientes referirem-se, vez ou outra, ao “tempo da gravura”. O tempo da gravura não é do instantâneo, ele é o tempo de uma arte desenvolvida há pelo menos cerca de quinhentos anos no ocidente, por pessoas que tinham o privilégio de exercê-la, muitas vezes, de forma quase exclusiva.

Então, por que gravar? Para que empreender uma tarefa tão laboriosa, submetendo-se ao tempo dos materiais, ao tempo da espera, bem como às frustrações e incertezas específicas dessa prática? Ao introjetar esses questionamentos, que talvez não sejam de Nara ou meus, mas do próprio campo da arte, que se pergunta desde pelo menos os 1950 sobre as especificidades dos meios, Nara responde que o que busca é uma evocação da memória. E o material de arquivo também responde a isso e potencia o caráter memorialístico, de antiguidade desses materiais.

Os papeis que guarda, as texturas, fragmentos de livros e peles de animais remetem ao que é artesanal, doméstico, antigo e é esse sentimento que ela busca evocar, recorrendo a materiais de antiquários, sebos ou do acervo da sua família. Mas a gravura, como técnica de reprodução de imagens, também remete ao universo dos livros e das fábulas, das memórias de infância. Sua diferença crucial com relação ao desenho é devido ao ponto final que ela coloca nesse processo, que lhe antecede. E talvez seja também o fato de que o desenho evoca a fragilidade das suas linhas, enquanto a gravura parte de uma matriz, uma chapa metálica e, portanto, mais durável.

Dessa forma, longe de o tempo e o laborioso processo serem um demérito, são justamente essas as questões que a aproximam de um processo que é tão intenso e tão demorado:

na medida em que propõe formas de experiência e de significação particulares, questionando nossa relação com as tradições, com o passado, com valores como tempo e memória, questões que estão implicadas na nossa relação com o presente, com as formas como as percebemos hoje. (SILVA, 2014, p. 154)

Lendo Nara, percebo que tanto a gravura quanto a escrita de si, no gesto de escrever cartas, no seu caráter anacrônico, possuem relações profundas com o presente. A gravura exige atenção ao tempo presente, porque a imersão das chapas nos

mordentes tem o tempo como fator decisivo para a produção das imagens. A carta, tal qual é usada como ferramenta na escrita de si, presentifica aquele que escreve ao seu destinatário. Esses dois suportes também criam conexões entre passado, presente e futuro. Dentre os exercícios de escrita de si estava aquele de repassar as ações do seu dia, buscando pensar sobre a própria ação no mundo e esse gesto dá margem para pensar caminhos diferentes para a própria ação. Também os hupomnêmatas possibilitavam que a recolha das frases de um autor, por exemplo, viesse a integrar os discursos de quem os escrevia, que pensava suas ações no presente, já se tratava de buscar, na palavra do outro, recursos norteadores da práxis. A superfície da gravura nos oferece um espaço especial para recolocar o pensamento, que é também um espaço de prospecção do vir-a-ser. O tempo despendido com isso também possibilita que observemos nosso gesto enquanto ação no mundo.

Ao perscrutar a materialidade à qual Maria Lúcia Cattani recorre na criação de suas gravuras, o gesto e a ação são o que mais me vem à mente. O grafismo da artista, sua marca particular, percorria boa parte de seus trabalhos, entre desenhos, gravuras e pinturas. Portanto, é difícil encontrar traços figurativos que remetam a uma cultura material específica. Mas eles remetem à própria escrita. Seus gestos e repetições poderiam ser uma escrita. No entanto, uma escrita que não atribui valor ou som aos caracteres. É uma linguagem silenciosa que também remete à dança. Suas linhas seguem o fluxo do movimento do corpo, criam movimento, como corpos em um palco.

As dimensões de muitas de suas pinturas exigiam que seu corpo se deslocasse pelo espaço para criar esses grafismos, que nem por isso abandonavam a minúcia do gesto:

Brinco que é o "cattanês", uma escrita que tem a ver com meu gesto, que tem muito a ver com meu ritmo. (...) Trabalho com essa questão da marca, de marcar com certo modo sistemático, obsessivo. Tem esse gesto. A questão gráfica me acompanha, e o estêncil me dá a possibilidade da repetição. É um trabalho intimista. Tem que chegar perto. (CATTANI, 2013).





Fig. 140- -Maria Lúcia Cattani trabalhando em obra da 5ª Bienal do Mercosul, em 2005. Foto: Adriana Franciosi. Fonte: Jornal Zero Hora, 2015.

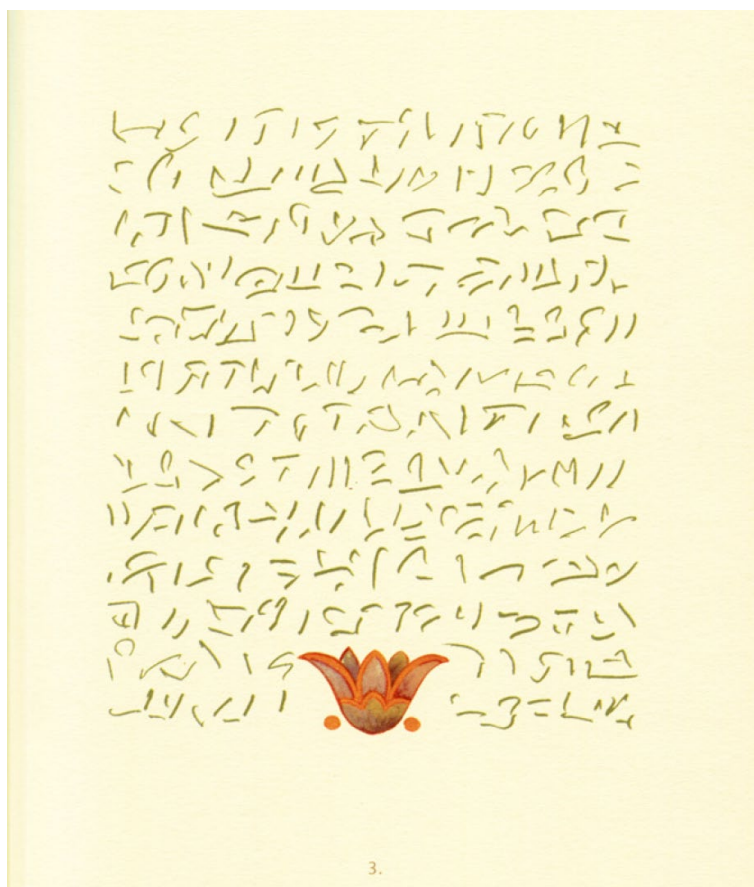


Fig.141 - Página de *Um ponto ao sul*. Livro de artista. Maria Lúcia Cattani, 2011.

O gesto de Cattani me faz pensar no corpo como arquivo, pleno de um repertório infinito de gestos que se reinventam a partir do momento em que nos conectamos com suas tensões, seu movimento. Ele constitui uma linguagem tão singular quanto pessoal, a ponto de ganhar um nome, como se fosse a escrita de um povo, o *Cattanês*. Ao mesmo tempo, o exercício minucioso da artista corrobora com a ideia de que o gesto nos traz a consciência finíssima do presente.

A presença que a imagem da artista durante o ato de criação provoca me remete a *Um ponto ao sul* (2011), último livro de artista publicado por ela. Ele dá a pensar sobre a referência do corpo, da casa, da sua terra, como ponto de partida singular de um sujeito no mundo. E isso não é por acaso: *Um ponto ao sul* é um de seus poucos trabalhos que incorporam elementos figurativos, trazendo iluminuras ao longo das páginas, que remetem aos afrescos da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Um fato curioso sobre isso é que a biblioteca está em reformas há alguns anos, vindo a ocupar outros prédios públicos nesse período em razão do estado de deterioração do seu prédio. Por isso, durante muito tempo ela só permitiu visitas pontuais, para saraus e concertos. Em uma descoberta relativamente recente, soube-se que os belíssimos afrescos restritos a duas salas cobriam, na verdade, toda ou quase toda a biblioteca e estavam debaixo de muitas camadas da tinta cinza com a qual foram revestidas as suas paredes nos anos 1950. O processo de reforma, minucioso e delicado, como o trabalho de Cattani, vem se estendendo ao longo dos anos.



Fig. 142 - Cenas do processo de restauro da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul. Solange Brum, Secretaria da Cultura do Estado. Porto Alegre: Jornal do Comércio, 17 jan. 2022.

Essa obra pode ser classificada como uma referência intermediária, por fazer menção a um afresco que está fora dela. E, nesse caso, é esse dentro-e-fora que nos interessa em *Um ponto ao Sul*, já que a artista é gaúcha e está se referindo, no mesmo texto, a um patrimônio cultural pertencente ao seu próprio estado e, não por acaso, dentro de uma biblioteca. E quando falo não por acaso, quero lembrar que a referência a bibliotecas é também uma marca de seu trabalho.

Em *Quatro cantos do mundo* (2005), a artista utiliza a reprodutibilidade técnica para distribuir um livro a quatro diferentes partes do mundo, em 4 acervos públicos distintos, nas cidades de Reykjavik, na Islândia, Awaji City, no Japão, Devonport, na Austrália e Porto Alegre, no Brasil. Todas elas têm em comum o fato de estarem à beira d'água. Cada obra contém uma fotografia das outras três cidades, propondo uma continuidade da sua leitura na imaginação do leitor, a quem cabe completar seu sentido: também aqui o recurso à referência se expressa.

Voltando a *Um Ponto Ao Sul* pode-se dizer que há uma dupla referência ao seu ponto no mundo: em primeiro lugar, a partir do insistente repertório de gestos do corpo, que cria uma visualidade a modo de uma escrita e em segundo, a partir das coordenadas geográficas de onde se situam os fragmentos de afrescos apropriados para a produção do trabalho, na cidade onde mora: seu ponto ao sul.

Ao costurar os processos de Maria Lúcia Cattani e Nara Amélia com os de *Palavra mordente*, procurei responder, como Nara, a questão do meio. A gravura não é somente

uma técnica de reprodução. Sua anacronia nos conduz à memória. E como a memória, a gravura marca alguma coisa, fere as superfícies - do metal ou das paredes em que Cattani faz seus relevos, remetendo sempre a uma coisa outra, evocando outras imagens, para além de si. E essa memória pode estar pautada em uma relação com a gestualidade, no sentido de que o corpo produz o gesto a partir de seu próprio repertório. Mas também nas nossas relações com nosso ponto no mundo e aquilo que a ele nos conecta: Maria Lúcia Cattani fez seu doutorado em Londres, chegando a produzir trabalhos com imagens da British Library. As paredes descascadas onde se escondiam os belíssimos afrescos da biblioteca da cidade em que vivia pôde ser seu norte, seu ponto no mundo. Eu recolho a poesia do chão, ao deambular pela mesma cidade e faço disso o meu ponto de fuga, Nara Amélia, ao conjunto de coisas que lhe remetem a uma antiguidade, seja nos papéis amarelados pelo tempo, seja em imagens com traços estéticos do passado.

### **3.3.3 Livros infantis para adultos**

A que vias de pensamento nos levam as palavras e as imagens? Poderiam elas nos oferecer momentos de ruptura com a automatização do pensamento e nos transportar para um lugar completamente diferente, em que necessitamos costurar relações nossas com elas? Acredito que esses questionamentos são muito pertinentes para trabalhos como os de Maria Lúcia Cattani e Nara Amélia, diante da sensação de arrebatamento diante de uma obra que mistura palavras e imagens desconcertantes ou que transforma um texto em obra 3D. Se essas obras me tocam é porque me instigam a explorar essas relações também no meu trabalho.

A relação entre palavra e imagem está presente na gênese do livro. Os livros, como nos lembram autores como Veneroso (2008) e Queiroz (2012), tiveram desde a sua invenção a participação de artistas: “Os artistas começaram a fazer livros ao mesmo tempo que os livros foram inventados, porque os inventores de livros eram artistas” (QUEIROZ, 2012, p. 264). Por esse motivo, a imagem sempre esteve presente nos livros, embora, em muitos momentos, respeitasse as tradições e as regras impostas por sua época. A modernidade traz o que poderíamos chamar de proto-livros de artistas, que vão consolidando um novo campo a partir da segunda metade do século XX em diante.

São livros pensados inteiramente por artistas ou editados com número restrito de exemplares.

Embora as relações entre palavras e imagens, dentro da literatura contemporânea se apresentem em um horizonte muito vasto e preche de possibilidades, os livros infantis parecem antecipar muitos aspectos do que será o livro no futuro. É o que afirma Amir Brito Cadôr ao traçar os paralelos entre livros infantis e livros de artista em *O signo infantil no livro de artista* (2008). *Plus and Minus*, de Bruno Munari, composto de elementos combináveis em páginas soltas, é o que ele chama de livro “investigativo”, “pois as obras são instigantes mesmo para um adulto.” (2008, p. 589). Nesse artigo, o autor faz aproximações muito férteis entre o livro infantil e o livro de artista:

Existem livros que são destinados aos pequenos e que são atraentes, agradáveis e interessantes para **pessoas de qualquer idade**. Existem livros feitos por artistas que têm um jeito inovador de colocar palavras e imagens juntas e usam a linguagem da arte para falar com as crianças. Existem livros de artistas que não foram feitos para crianças, mas contém jogos ou brincadeiras, adotam formatos, cores e outros elementos encontrados em livros para crianças, e por isso podem ser entendidos e usados por elas. (CADÔR, 2008, p.62 – grifos meus).

Segundo esse autor, o livro infantil antecipa o que o livro de artista pode vir a ser no futuro porque explora a própria materialidade do livro, os modos de impressão, corte e formato, utilizando-os como instrumentos de linguagem, para conduzir a leitura e o leitor. São livros propositivos que por meio de jogos, brincadeiras, narrativas, histórias fantásticas, convocam não só crianças, mas também adultos, ao encantamento diante de uma obra de arte.

“O livro *Alphabets* de Peter Blake, apesar de remeter antigas cartilhas de alfabetização, **não é um livro para crianças**. Em cada página há uma colagem que corresponde a uma letra do alfabeto e que mostra estilos de letras diversos, ao lado de objetos cujo nome inicia-se com a mesma letra. É um procedimento de associação de letras e imagens muito utilizado em cartilhas, e por isso tem sido confundido com livros infantis.” (CADÔR, 2008, p. 67 – grifos meus).

Ao mencionar o livro *ABC3D*, de Marion Bataille, um engenhoso alfabeto tridimensional, inicialmente vendido para crianças pequenas, o autor diz que “A obra



faz sucesso entre os *designers*, o que coloca em evidência uma característica dos livros infantis: **os adultos também gostam, e se divertem com esses livros.**” (CADOR, 2008 p. 68, grifos meus). O que esse autor nos convida a pensar é que, para além dessas caracterizações, daquilo que é considerado *livro infantil* ou *livro para adultos*, “O artista se aproxima da criança quando se permite experimentar” (CADOR, 2008 p. 71), brincando com cores, formatos e formas.

Parece portanto, haver, nesses paralelos entre o livro infantil e o livro de artista, a criação de um espaço seguro para o brincar e ainda, uma necessidade urgente de muitos adultos de brincar. É importante lembrar que as políticas públicas para a erradicação do trabalho infantil e leis como a Lei de diretrizes e bases da Educação Nacional de 1996, bem como o Estatuto da Criança e do Adolescente, de 1990, que garantem o direito e a obrigatoriedade para os responsáveis de matricular seus filhos na escola ainda são muito recentes. Em nosso passado não muito longínquo, muitos adultos não puderam estudar e, em decorrência disso, também deixaram de brincar. Hoje, talvez muito mais do que antes, há uma valorização maior do brincar, mas não devemos esquecer o quanto o brincar ainda é negativado na nossa cultura.

Nesse sentido, livros que convidam tanto adultos quanto crianças a um maravilhamento diante das obras de arte, a outras formas de leitura e agenciamento entre palavras e imagens, distantes das convencionais e midiaticizadas, isentos de certezas, menos preocupados com informar do que colocar algumas dúvidas em cabeças tão saturadas de mini-certezas, são cada vez mais caros para fazer as pazes com a infância de ontem e celebrar a infância de hoje.

É nessa esteira que se insere, ao meu ver, trabalhos como os de Nara Amélia. Impressos, muitas vezes, sobre livros apropriados ou papéis antigos, essa artista vem explorando relações entre palavra e imagem carregadas de uma estranheza que nos detém boquiabertos, por algum tempo, investigando a força de uma simples frase, talvez muito comum, como “desculpe, foi engano”, junto à relação passional-criminal entre dois seres que parecem ser um homem animalizado e um animal humanizado. Para mim, a junção dessas palavras e imagens, que repousam elegantemente sobre as páginas, seja impressas cuidadosamente na própria gravura, ou bordadas sobre papéis que já continham anotações ou partituras musicais, nos arrancam de toda relação automatizada que podemos ter com as palavras e imagens.

Hoje, mais do que nunca, somos invadidos por mensagens que cabem em nossas mãos, feitas por pessoas comuns na internet e que são recebidas o tempo todo em redes sociais e aplicativos de trocas de mensagens instantâneas. As imagens mais comuns, como os *memes*, podem ter conteúdos diversos, mas são frequentemente feitos a partir da combinação entre palavras e imagens. Eram inicialmente criadas pelos jovens em fóruns anônimos, sendo essa sua mais provável origem. Essas mesmas mensagens se propagam a uma velocidade absurda, distribuídas de forma viral, mais fortemente do que qualquer empresa de publicidade sequer sonhara em produzir. A aparente inocência desse tipo de conteúdo, porém, tem sido utilizada para fins como a manipulação em massa em campanhas políticas ao redor do mundo e ajudado a propagar *fake news* e inclusive, eleger democraticamente lideranças com propostas nada democráticas e que, muitas vezes, demonizam os grupos minoritários, estrangeiros, e espalham discursos de ódio.

Frente a isso, acredito muito no potencial da arte enquanto componente desarmamentista, porque parece que estamos armados o tempo todo com as nossas certezas. E também desautomatizador dos comportamentos diante da imagem. Tomando como ponto de partida as relações entre palavra e imagem pensado por Cadôr ao aproximar o livro infantil e o livro de artista, pergunto-me, por que não *livros infantis para adultos*? Com isso, o que quero propor é o investimento na produção de relações entre palavras e imagens que nos coloquem, adultos ou crianças, boquiabertos diante delas, que produzam maravilhamentos e momentos de pasmo que nos paralisem, ao invés de nos fazer apertar botões. O conceito que aqui elaboro me recorda de uma cena que vivi enquanto professora de escola infantil, ao esquecer um exemplar de *A história da arte*, de Gombrich, sobre uma mesa. Num instante, um grupo de seis ou sete crianças folheava as páginas do livro maravilhados com as máscaras africanas, com as pinturas de Picasso, entre outros artistas, porque aquele tipo de livro e de imagem estavam completamente distantes de seu cotidiano na periferia de Porto Alegre.

Ao escrever cada poema de *Palavra mordente*, procurei, eu mesma elaborar meu próprio livro infantil para adultos. A poesia é, para mim, uma forma de costurar minhas relações com o mundo, tornando-as mais leves e suportáveis. Para os poemas como “Cheguei em casa e tu não tava/ O coração apertou e quis chorar/ Chorou, inundou o apartamento/ E o vizinho veio reclamar”, que abordam a solidão da vida adulta de uma

forma patética e melodramática, resolvi brincar com imagens que podem ser terríveis, como as enchentes e inundações, e ao mesmo tempo leves e que remetem à infância, como uma câmara de pneu de caminhão costumeiramente usada pelos jovens para brincar enquanto se refrescam nas represas ou riachos das cidades do interior. Um pé de chinelo havaianas abandonado e naufragando remete à banalidade e à leveza do verão e, ao mesmo tempo, a um sapato que é tão popular quanto ordinário no imaginário brasileiro. Todos esses elementos rasgam a poesia, flutuam por entre suas letras e carregam uma ludicidade que eu busco nas coisas.



CHeguei  
Em Casa e  
Tu nãolava

O  
CoRAÇÃO  
apertou e  
QUIZ CHORAR







Figs. 143 e 144 - Sem título (Díptico). Água-forte e água-tinta. Taila Idzi, 2018. Fonte: arquivo pessoal. (páginas anterior e atual)



Acredito que um livro infantil para adultos deve ser carregado de uma ludicidade à que não nos permitimos no universo de ônibus lotados às seis horas da tarde, contas e boletos vencendo no dia seguinte, mas que nos faça esquecer momentaneamente dessas coisas todas e nos obrigue a esboçar um riso tão bobo quanto humano.

### **3.3.4 A gravura em seus processos alquímicos**

A materialidade do papel é rasgada pelo raio-laser, dando origem a um texto que perpassa os dois lados do papel. O trabalho *2 sides*, de Maria Lúcia Cattani, fez-me descobrir o mundo novo das escritas inventadas, além de abrir a possibilidade de a gravura poder também ser feita por uma máquina, e não pela mão da artista, tendo sido utilizado o raio laser sobre o papel. Ao mesmo tempo em que a artista lançou mão de uma técnica bastante inovadora na gravura, ela não deixa de se ligar a um processo muito antigo, como o da própria reinvenção da escrita e talvez, sem saber, reconciliar simbolicamente palavra e imagem. Da mesma forma, na reinvenção do ato de gravar, une-se a antigos gravadores, como William Blake, que também criou para si uma técnica de gravura em metal em relevo a partir da qual deu corpo ao livro de poemas iluminados *O casamento entre o céu e o inferno*. O que têm os gravadores de hoje e de ontem a ver com os primeiros escribas? Há alguma relação espíritual ou alquímica que os liga?

Essa relação entre palavra e imagem, que tanto me instiga, não é nova, mas milenar. Ao investigar esses processos, Anne Marie Christin (2006) mostra-nos que não foi o desenvolvimento dos traços nas cavernas nem tampouco a necessidade de registro ou de preservação da linguagem ou dos ensinamentos de um povo que fez com que a escrita se desenvolvesse. A origem comum de diferentes sistemas de escrita mostra que ela se desenvolveu a partir de dois pontos cruciais: a superfície, ou o suporte da escrita, e da necessidade do homem de ler os sinais do além para ele deixados. Sistemas de leitura dos cascos de tartaruga revelados pelo fogo (na China) ou dos lobos dos fígados de carneiro (na antiga Mesopotâmia), obtidos pelo sacrifício de animais, constituíam sistemas de escrita divina. Cabia ao homem identificar esses sinais. A similaridade dos sinais lidos pelos antigos adivinhos com os ideogramas chineses encontrados em cascos de tartaruga são evidências desses processos. Ao longo do tempo os sinais lidos pelos

antigos adivinhos foram se transformando em ideogramas, mais tarde em fonogramas e perdendo seus significados originais. Portanto, nas palavras da autora,

através da evolução que conduziu à escrita, depreende-se da imagem aquilo que poderíamos chamar de seu 'código de mutação': os dados racionais que a tornaram, desde a origem, não uma residência secundária do discurso, mas o lugar de um pensamento independente". (CHRISTIN, 2006, p. 71-72).

O que podemos concluir com isso é que os rituais sagrado de leitura de mensagens do além foram, ao longo de anos, transformados em processo de escrita. O esquecimento das possíveis chaves de decodificação desses primeiros sinais também levou ao esquecimento de que a imagem poderia ser lugar de conhecimento. O argumento de Chistin (2006) devolve não só à escrita o seu caráter imagético, como também devolve à imagem a sua autonomia enquanto lugar de pensamento. Da mesma forma, penso que os artistas que criam escritas inventadas, como é o caso de Maria Lúcia Cattani, aproximam-se criativamente de nossos primeiros escribas, sem contudo esquecer que a escrita é invenção, reconciliando simbolicamente escrita e imagem.

A passagem pelo fogo, por sua vez, fundamental para que os antigos videntes revelassem os primeiros sinais que permitiram o desenvolvimento da escrita, no caso dos cascos de tartaruga, me permite pensar relações entre o desenvolvimento da escrita e a gravura em metal. Segundo Marie Louise Von Franz (1981, p. 112), "Na maioria dos textos mitológicos, o fogo tem a qualidade de purificação e transformação, sendo por isso usado em muitos rituais religiosos". Para que a gravação no metal aconteça, em processos como água-forte e água-tinta, por exemplo, é necessário queimar materiais como o breu ou flambar o verniz. No caso da água-tinta, que cria as manchas no cobre e em outros metais, esse processo é resultante da queima de grãos finíssimos de breu previamente depositados sobre a superfície da chapa, que logo em seguida serão corroídos pelos ácidos nas partes que não foram isoladas pelo verniz, obtendo-se uma camada com rugosidades às quais a tinta terá aderência no processo de impressão. Por sua vez, para obter as linhas sulcadas na chapa de cobre, faz-se necessário cobrir o material com verniz, flambar esse verniz para que o mesmo seque, produzir as linhas com um ponta seca de metal e colocar essa chapa no ácido. O resultado dessa ação será a corrosão das linhas desprotegidas pelo verniz.

Esses processos, que passam pelo fogo e também pelas corrosões dos ácidos ou

sais, transformam a matéria dos metais, dando luz às imagens pensadas pelos artistas. Por esse motivo, Lauschner (2017) sustenta que a gravura, para William Blake, estaria fortemente ligada à alquimia. Segundo essa autora, a escolha do método de gravura em relevo criado pelo artista para a composição da obra *O casamento do céu e do inferno* não foi casual, mas correspondia à necessidade de dar corpo a uma obra que é descrita em sua própria poesia como impressa em métodos “infernais”. Na prancha de n. 15, o autor se refere a uma visita a uma gráfica no inferno,

onde ele vê “o método pelo qual o conhecimento é transmitido de geração em geração”. Refere-se a gravura e à escrita em metal. Nessa gráfica, os corrosivos são vistos como salutareos e medicinais, “derretendo as superfícies aparentes”. Há, portanto, uma filosofia por trás da razão pela execução de Blake de suas idéias na gravura em metal. (LAUSCHNER, 2017, p. 81, tradução minha).

A autora identifica, nos processos da gravura em metal e nas passagens de alguns poemas, metáforas que referem a processos alquímicos. Para ela, todo o processo de polimento da chapa de cobre, necessário à realização do trabalho do artista, estaria relacionado ao desejo do alquimista em transformar metais menos nobres em ouro. Ou, ainda, a um processo, na alquimia, chamado *albedo* (relativo à brancura), e que estaria relacionado ao trabalho emocional que forneceria ao alquimista a habilidade para “lidar com o problema de uma maneira mais purificada e positiva.” (LAUSCHNER, 2017, p. 79, tradução minha).

Todas essas relações entre gravura e alquimia são muito férteis para pensar a impressão dos poemas na gravura em metal que tenho procurado fazer no processo de composição de *Palavra mordente* como formas de transmutação do cotidiano em poesia. O termo “mordentes”, como também nos lembra Lauschner (2017), refere-se à crença de que as substâncias ácidas mordiam ou picavam o metal. Da mesma forma, busco, ao fundir palavras e imagens na superfície do cobre, fazer com que o ácido corroa, consuma e transmute as linguagens em processos alquímicos.

Procurei falar de como os processos de escrita e arquivamento podem confluir em obras que articulam palavra, imagem e arquivo. Busquei analisar, junto ao meu processo criativo, obras de artistas que me capturam por criar relações pouco usuais

entre a palavra e a imagem e que provocam, em certos momentos, uma familiaridade, em outros, ao estranhamento que reside na diferença.

O passeio pelos bairros periféricos de Lisboa, ao qual Mónica de Miranda nos convida, está longe de ser turístico. Se analisarmos somente as fotos dos bairros, veremos uma paisagem de casas muito simples, mas bem construídas, a muito custo, pelas mãos dos próprios moradores. O olhar sensível da artista para com os bairros constituídos em grande parte por imigrantes é aquele que não pode deixar de se afetar diante do ato desumano da demolição de suas moradias. É diferente do olhar automatizado dos burocratas que determinam, no ato frio e asséptico de assinar um papel, o que será feito da moradia e da vida das pessoas. Ela elabora a ausência de maiores informações sobre os objetos ali deixados e seus donos a partir da escrita de diários que dão vazão ao imaginário. No mundo onírico, ela oferece a sua generosidade a uma menina com o peito em demolição, para, assim, frear a demolição do peito da criança e de seu próprio peito.

Errante, sinto o estranhamento de andar pelas ruas de um país cuja linguagem domino e não domino, entre pertencimento e não pertencimento, cometendo todos os erros possíveis, mesmo quando fico calada. É que o corpo também é capaz de errar e estar errado por existir, habitar, como nos mostram as histórias de De Miranda. E quando finalmente me acostumo com o estranhamento, sinto uma ambiguidade no passar a pertencer. Meu lugar é esse entre, sem espaço para a ilusão do pertencimento completo. Sempre um corpo estranho, qual o destino dos que vagam. Por isso mesmo, faço do real, expresso nas notas de supermercado, casa para a ilusão, morada para os meus devaneios.

Com Nara Amélia e Maria Lúcia Cattani, descubro lugares profundos na superfície da gravura em metal, como se fosse possível mergulhar no preto profundo da tinta de gravura. Onde arquivo e escrita de si convergem, percebo que o adensamento que eu busco pode estar também nas relações alquímicas que a gravura promove: um adensamento capaz de produzir leveza.



Fig. 145 - Capa do livro Palavra mordente. Água forte e água tinta, 11x11. Taila Idzi, 2019. Fonte: arquivo pessoal.





Fig. 146 Elixir de coração gelado.  
Gravura em metal: água-forte e água-tinta. 10x10 cm.  
Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.



Fig. 147 - Poeminha de desamor.  
Gravura em metal: água-forte e água-tinta. 10x10 cm.  
Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.



Fig. 148 - *Ciclope clonado é ciclone.*  
Gravura em metal: água-forte e água-tinta. 10x10 cm.  
Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.





Fig. 149 - Rhino Sente.  
Gravura em metal: água-forte e água-tinta. 10x10 cm.  
Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.



Fig. 150 - Aos Perrengues.

Gravura em metal: água-forte, água-tinta e chine-collé. 10x10 cm.

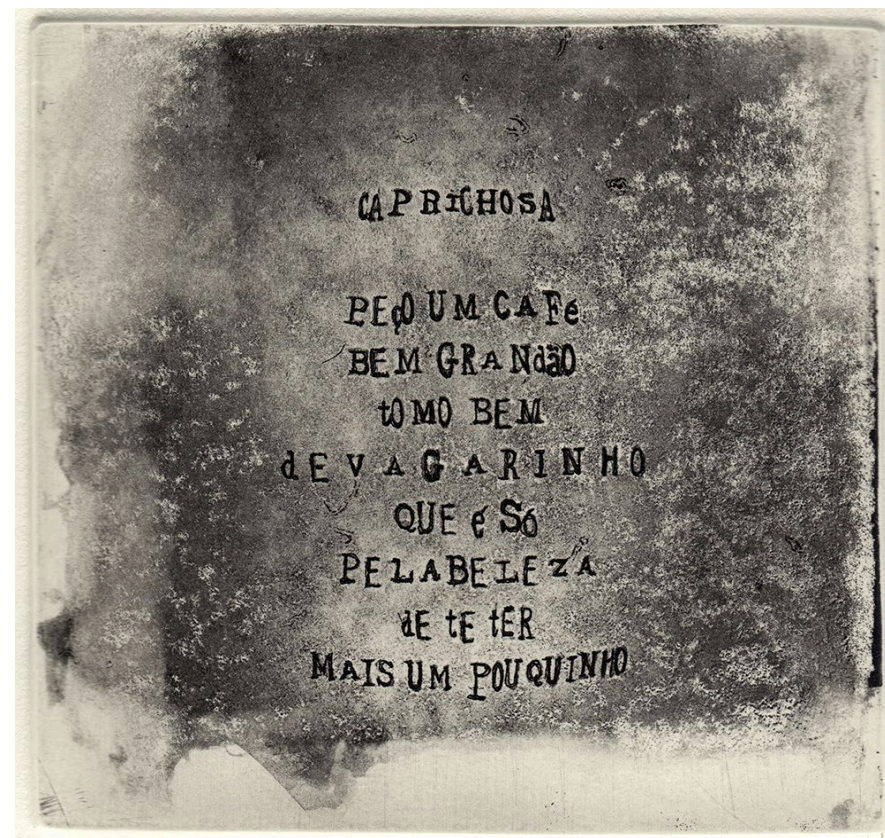
Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.





Fig. 151 - *Alegria de bobo*.  
 Gravura em metal: água-forte e água-tinta. 10x10 cm.  
 Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.





Figs. 152 e 153 - *Caprichosa*. Díptico. Gravura em metal: maneira negra, água-tinta com transferência de xerox e água-forte. 10x10 cm. Taila Idzi, 2017-2018. Fonte: arquivo pessoal.



## Capítulo 4 Porto: escrita e viagem



Fig. 154 - Composição a partir de arquivos. Colagem digital, 2023.

O presente capítulo discorre sobre as relações entre escrita de si e viagem,

procurando explorar diferentes sentidos que ela evoca. Primeiro o sentido clássico, da viagem como um trajeto a ser percorrido, que pode ser uma distância longa ou curta; depois, a ideia de viagem como deslocamento no pensamento, por meio de um filme, uma música, um livro, o ato de escrever e a própria produção artística; e, talvez o mais importante, a ideia da vida enquanto viagem, sendo o corpo o veículo e o si, o destino. O que me leva a escrever sobre isso é a minha produção, que entendo como uma escrita de si e que é permeada por diversos formatos, sendo um deles as coleções que faço, algumas com objetos do meu cotidiano, outras, criadas a partir da minha relação com os lugares onde passo, em viagens. Por esse motivo, percorro a literatura e obras de arte que relacionam escrita e viagem, buscando investigar de que maneira o deslocamento pode ser um 'lugar' de construção de si.

Assumindo que criei, nesta tese, uma dinâmica de inventário e de autocomposição, articulo, na primeira parte do texto, obras de três artistas mulheres que me ajudam a inverter o mito da Odisseia, a partir da perspectiva feminina, tal como faz Margaret Atwood, em *A Odisseia de Penélope* (2015). Lenta e gradualmente, passamos do ponto de vista de um eu-lírico masculino para o feminino, investigando relações entre memórias de si e memórias sociais. A partir de obras de Adriana Calcanhotto, Leila Danziger e Rosana Paulino, que evocam viagens, travessias marítimas, navios, e na qual são empenhados retornos às próprias origens, teço, eu mesma, os finos fios que me ligam às memórias das mulheres da minha família, em *Estudos Para A mulher Cortada* (2021).

Depois, embarco junto a Michel Foucault, Gilles Deleuze e Charles Baudelaire na grande odisséia dos que percorrem o caminho no qual o destino é o si mesmo e suas relações com os processos artísticos de criação, onde arte e vida dissolvem suas fronteiras. É por meio da noção de *dobra* como processo de subjetivação que investigo, com Deleuze e Foucault, como a visão da modernidade baudelaireana sugere, no dandismo ou na *flanerie*, a criação de estéticas da existência capazes de resistir aos processos vivenciados pelos sujeitos modernos.

A dobra, noção construída a partir da metáfora da navegação, me fornece elementos para discorrer sobre as relações entre processos artísticos e processos de subjetivação no entremeio: que é, na viagem, aquele lugar distante do lar, mas ainda não o lugar de destino, como pontua Michel Onfray, no livro *Teoria da Viagem* (2009). A

partir das leituras desse autor junto às leituras de Michel Foucault (2006) e do *Conto da Ilha Desconhecida* (1997), de José Saramago, reconstituo as minhas viagens em todos os sentidos, sendo elas metafóricas ou não.

A partir da metade do capítulo, no item 4.3.2 *Poéticas do entremeio: desdobrar-se na coletividade*, me aproximo de produções que se constroem a partir daquilo que emana do transporte coletivo para pensar diferentes momentos em que eu também me permito sair de mim ou me encontrar nesse outro, que reside nos espaço-tempos da passagem. São os desenhos no trem de Lívia dos Santos, o conto *O outro*, de Iberê Camargo (2009) e o livro *Bus* (2014), Erica Van Horn.

No item 4.3.3, *Caminho ou quasemapas*, vago entre mapas subjetivos que se desenham em uma relação com o viajante, seu corpo, suas sensações. Ali, onde reina mais os sentidos do que as leis da cartografia, o corpo dá as coordenadas para construir as formas de resistência. Construo esse caminho a partir dos livros de artista *Off by heart and out of breath: a silva rerum* (2016), de Wendy Morris, *A busca de si acaba quando se solta o último suspiro* (2011), de Eunice Artur, *Map* (2013), *Escrever como caminhar* (2019), de Isabel Baraona, e *Territórios Movediços* (2018), de Luma Flores e Felipe Rezende.

*A fotografia Entre a Calouste e a Estação Laranjeiras, da série Souvenir*, de minha autoria, fala dos meus próprios desdobramentos pelos caminhos traçados entre minha casa e esse que foi meu local de trabalho por alguns meses. E de como uma flor nacional coletada longe de casa pode provocar relações de encontro e de estranhamento consigo e com o entorno.

A seção 4.5 *El puerto: o corpo do andante como lugar do encontro*, parte da obra *El Puerto* (1992), de José Leonilson, para falar do corpo como esse lugar de encontro consigo e com o outro, de que fala a metáfora da navegação. Com Jean Luc-Nancy (2011), busco pensar o partir como divisão de si nos lugares, nos outros, nos objetos, no sentido de o que deixamos nas pessoas, nas coisas e nos lugares, e de o que em nós deles fica. No livro de artista *Coisas de lá/ Aqui já está sumindo eu III* (2018), de Ana Gandum e Daniela Rodrigues trata muito disso, ao inventariar objetos de imigrantes portugueses vivendo no Brasil e as histórias que os objetos contam.

Em 4.5.1 *Eu (não) sou daqui* (2017): no exercício da escuta, a costura do coração, falo do processo de criação do vídeo *Eu (não) sou daqui* (2017), que envolve o processo



de escuta de relatos de amigas minhas sobre a própria migração.

Ao final desse capítulo, em *Os deslimites da cidade: desenhar a cidade a partir do que ela não é*, abordo a relação de complementaridade que é engendrada a partir do meu deslocamento entre as cidades de Porto Alegre e Belo Horizonte, para frequentar o doutorado em artes. Torno-me e ao mesmo tempo me estranho na figura da gaúcha. Recolho e costuro histórias das duas cidades, encontradas em textos de escritores locais. Percorro o imaginário produzido, as histórias de fantasmas que emanam das ruínas que a cidade criou. Com Daisy Turrer e Maurice Blanchot, consigo perceber que o desenho da cidade reside na ambiguidade da imagem: ela é e não é aquilo que produzimos a seu respeito, incontornável, incapturável, como os próprios fantasmas.

#### **4.1 De meros Homeros a Penélopes desdobradas: tecendo narrativas para a subjetivação feminina**

Às relações entre *viagem e escrita* ou *arte e viagem* costumam ser dedicadas vastas sessões de bibliotecas, que nos oferecem, por sua vez, uma infinidade de temas adjacentes: a viagem filosófica, “descobrimientos”, missões artísticas ou científicas para uma terra desconhecida, e às vezes a nossa própria terra sob o olhar de estrangeiros, como *Viagem ao Brasil*, de Hans Staden (1930). Há nisso alguns mares a ser percorridos e penso não ser por acaso. A viagem, o deslocamento e a trajetória sugerem metáforas poderosas para falar da própria vida e das costuras de sentido a partir dela. Talvez pela dificuldade mesma de narrar-se, recorremos a mitos ou lendas que falam de longas viagens como inspiração para a reconstrução da nossa própria narrativa. E assim ocorre com o mito da *Odisseia*, do poeta grego Homero, no qual o protagonista, Ulisses, trava com os mares e seus perigos uma luta para retornar à casa.

Assim acontece na canção *Porto Alegre (nos braços de Calypso)*, interpretada por Adriana Calcanhotto (2008) e composta por Péricles Cavalcanti:

Amarrado num mastro  
Tapando as orelhas  
Eu resisti  
Ao encanto das sereias  
Eu não ouvi  
O canto das sereias  
Eu resisti

Mas chegando à praia  
 Não fiz nada disso  
 Então caí  
 Nos braços de Calipso  
 Eu sucumbi  
 Ao encanto de Calipso  
 Não resisti

Depois disso eu não tive  
 Nenhum outro vício  
 Senão dançar  
 Ao ritmo de Calipso  
 Pois eu caí  
 Nas graças de Calipso  
 Não resisti  
 Ao encanto de Calipso  
 Só sei dançar  
 Ao ritmo de Calipso  
 Calipso (CALCANHOTTO, 2008).

Os perigos do mar são personificados por monstros marinhos que o habitam ou divindades iradas com o herói. Entre todos esses perigos, está aquele que é encantador. É o caso das sereias, distraem os marinheiros com seu canto irresistível, ou da ninfa Calypso, que prende Ulisses em sua ilha por sete anos, oferecendo uma vida de luxo e prazer ao seu lado. Na versão original do mito, os marinheiros tem seus ouvidos tampados por cera, enquanto Ulisses, amarrado ao mastro do navio, não se deixa levar pelas sereias unicamente pelo fato de estar preso.

Modificando levemente o mito e com elementos musicais típicos do ritmo calipso, muito popular no país durante os anos 2000, principalmente nos estados do Norte e Nordeste, a música explora algumas ambiguidades. A canção, nomeada *Porto Alegre (nos braços de Calypso)*, amarra a história de Ulisses – que tem como missão voltar ao lar – com a de Adriana Calcanhotto, cuja cidade natal é Porto Alegre. A letra da música evoca a figura de Calypso como uma entidade que prende Odisseu em sua ilha, mas que também o acolhe em seus braços e lhe oferece paz e consolo. Dessa forma, a música explora a dualidade entre o desejo de ficar e a necessidade de partir como uma possível metáfora para se referir à relação da cantora com Porto Alegre.

O mito de Ulisses fala do compromisso com um retorno, que pode, sim, ser à casa, mas também pode ser às origens ou a si mesmo. O retorno às origens é pensado por Calcanhotto anos mais tarde, a partir de versos que dão pistas sobre a sua ancestralidade e que evocam suas referências enquanto compositora e poeta, na música

*Prova dos nove* (2023):

Tenho o corpo italiano  
 O nascimento no Brasil  
 A alma lusitana  
 A mátria africana  
 E em tudo o que faço sou não mais do que impostora  
 Vivo no mundo da lua mas atravesso desertos  
 Sendo que prefiro os mares  
 Parte do sangue judeu  
 Um nome que não é só meu  
 E a crença na alegria como prova dos nove

Há pouco tempo a cantora descobriu sua origem judaica, à qual faz referência duas vezes: em *“Parte do sangue judeu”* e *“E em tudo o que faço sou não mais do que impostora”*. O segundo verso diz respeito à "autodepreciação judaica", forma de humor praticado pelos judeus, de longa tradição e que ajuda a aliviar o estresse e a tensão em situações difíceis, muitas vezes, brincando com estereótipos da vida e da cultura judaica. Já a alma lusitana e a mátria africana referem-se às raízes da poesia de Adriana Calcanhotto. A cantora costuma beber das fontes da poesia e também da música lusitana e africana por essas serem matrizes culturais referenciais para a música e a poesia brasileiras e também por outras incursões a que teve acesso, como embaixadora da universidade de Coimbra. Com isso Calcanhotto evidencia a riqueza produzida e partilhada por nações falantes da língua portuguesa, sua vascularidade e suas reentrâncias.

Por sua vez, *“a crença na alegria como prova dos nove”* é uma menção ao *Manifesto Antropofágico*<sup>30</sup>, de Oswald de Andrade (ANDRADE, 1976). A expressão "a prova dos nove" se refere à verificação final da correção de um cálculo ou de uma afirmação e foi usada pelo poeta para sugerir que a verdadeira medida da cultura brasileira não deveria ser encontrada em padrões estrangeiros de correção e conformidade, mas sim na alegria e na vitalidade que eram características únicas do povo brasileiro. Ao articular essas referências, Adriana Calcanhotto transborda as questões pessoais, partindo de um mito fundador da cultura ocidental e depois, de um mito fundador da cultura nacional, para evidenciar a complexidade do que é ser

---

<sup>30</sup> Informação dada pela artista no vídeo de divulgação da música A prova dos nove. In: CALCANHOTTO, Adriana. Por trás de “Prova dos Nove” - Adriana Calcanhotto. [s.l.]: 13 de abr. de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RE4zp68074E>>. Acesso em 26 mai. 2023.

brasileiro. Essas ideias serão melhor discutidas por mim no item 4.3, *O percurso enquanto dobra*, trazendo para esse debate obras de artistas como Rosana Paulino e Leila Danziger, no interesse de revisitar e enriquecer o mito da Odisseia a partir de perspectivas femininas, latino-americanas e brasileiras.

Dessa forma, procurei dar continuidade à proposta de *A odisseia de Penélope* (2015), de Margaret Atwood, que narra os acontecimentos da Odisseia a partir da perspectiva de Penélope, esposa de Ulisses. Ao invés de retratá-la apenas como a esposa leal, que aguarda o retorno de seu marido, Atwood coloca Penélope para contar sua história, reelaborando o mito do retorno ao lar de forma subversiva, ao mostrar que o lar muitas vezes é um lugar opressor para as mulheres.

Penélope se vê presa a um papel de esposa submissa e espera o retorno de seu marido com medo de desafiar as expectativas sociais. No entanto, é na ausência de Ulisses que ela começa a descobrir sua própria força e autonomia, lutando contra os abusos do pretendente Eurímaco e contra a própria solidão e desespero. Assim, sua jornada é uma busca não apenas pelo retorno de seu marido, mas também pelo retorno de si mesma, pela construção de sua própria identidade e pela reconstrução de sua vida após anos de opressão. O mito do retorno ao lar, nesse contexto, é repensado como uma jornada pessoal de descoberta e libertação, em que a personagem luta contra as imposições sociais e culturais para encontrar sua própria voz e poder.

A perspectiva de Calcanhotto complexifica esse lugar, pensado apenas como masculino e, principalmente, branco, da mesma forma como é a própria literatura de viagem, majoritariamente protagonizada por homens. É somente em outros corpos e que ela pode ser vivida de outro modo, trazendo na bagagem não mais *a permanência das estruturas*, mas a possibilidade de ser outra coisa ou descobrir-se em outras tantas mulheres possíveis.

É disso de que se trata a *Mulher Cortada*, figura que vou elaborando ao longo da tese e me surge fragmentada, não podendo ser diferente. Recorto uma fotografia de minha avó materna, falecida há poucos anos. Quantas vezes ela olhou o próprio retrato e quantas vezes esse mesmo retrato lhe ofereceu uma outra perspectiva da própria vida: poderia não ter casado com meu avô, poderia ter passado mais tempo nos bailes que tanto gostava...! Como poderia ter sido tão mais livre e tão mais dona de si! Percorro o canto do olho, o sorriso de minha avó quando moça e vejo nela minha irmã mais velha,

minha mãe, minha tia e a mim mesma.



Fig. 155 - Estudos Para A Mulher Cortada. Fotografia digital. Taila Idzi, 2021. Fonte: arquivo pessoal.

E em cada um desses fragmentos me surgem relatos orais. Os mais marcantes são os da minha mãe, quando contava sua odisseia pessoal, junto às irmãs, para driblar a proibição de estudar, imposta por meu avô, (sim, porque a mulher deveria permanecer em casa, enquanto seus irmãos é quem estudavam). Numa dessas manhãs, minha mãe disse ao meu avô: “pai, a Madi acordou doente!”. E tendo dito isso, fez volume com as roupas de cama na cama da minha tia, cobriu tudo com uma coberta e foi “fazer um chá”. Na cozinha, deu os cadernos à minha tia e ensinou-lhe o caminho para chegar até a escola, onde Maria Kemka, tia das duas e irmã de meu avô, era professora. Naquela manhã minha mãe não pôde estudar, já que precisava acobertar a mentira de sua irmã fazendo a sua parte e a parte dela do serviço doméstico. E assim elas seguiram se revezando o quanto puderam, Penélopes, mentirosas e subversivas, em sua jornada pelos finos fios que teceram quem elas são hoje. Também é preciso dizer: pelos finos fios que também me tecem e me fazem enfrentar esse mundo sendo artista, professora, pesquisadora, errante.



## 4.2 Retorno a si no pensamento de Michel Foucault: deslocamento, percurso, dobra

“Retornar a si”, “voltar a si”, “fazer um retorno sobre si” e “conversão a si” são expressões usadas por Michel Foucault na aula de 17 de fevereiro de 1982 no curso *A Hermenêutica do Sujeito* (2006), quando o autor amplia as perspectivas acerca do cuidado de si, usando, para isso, a metáfora da navegação. Não é por acaso que tanto nos interessa aqui o mito da Odisseia: todas essas expressões dizem respeito, como Foucault explicita, a um movimento a partir do qual o sujeito opera um deslocamento sobre si. E é precisamente nos estudos da filosofia clássica que o autor encontrará a metáfora da navegação, que se torna uma chave para falar de subjetividade e processos de subjetivação que nos interessam aqui. Eles nos interessam na justa medida em que esse autor identifica, ao longo da história, relações entre processos de subjetivação e criação – em muitos casos, artística, que transbordam a superfície da arte para a vida.

O tema da produção da subjetividade sempre esteve, de certa forma, no centro das preocupações desse autor, embora tenha ganhado contornos mais precisos ao final de sua vida, depois de ele ter se dedicado a uma diversidade de outros temas, que Gilles Deleuze, filósofo contemporâneo a Foucault e também seu amigo e admirador, nos ajuda a elucidar, em um livro que leva o nome do autor, *Foucault* (1987). Nessa obra, Deleuze divide didaticamente a produção do amigo em três eixos temáticos, que também refletem a forma como o próprio Foucault organizava ou via a sua produção: uma tríade entre *saber*, *poder* e *sujeito*. Ou, a *saber*, a *arqueologia do saber*, que investiga como a subjetividade é constituída por meio de discursos acadêmicos; a *genealogia do poder*, que investiga como as práticas de saber se organizam na forma de um poder e, por fim, a *ética do cuidado de si*, que investiga como o sujeito é constituído por si mesmo, como ele se relaciona com os discursos dentro das relações de poder e constrói, assim, sua subjetividade.

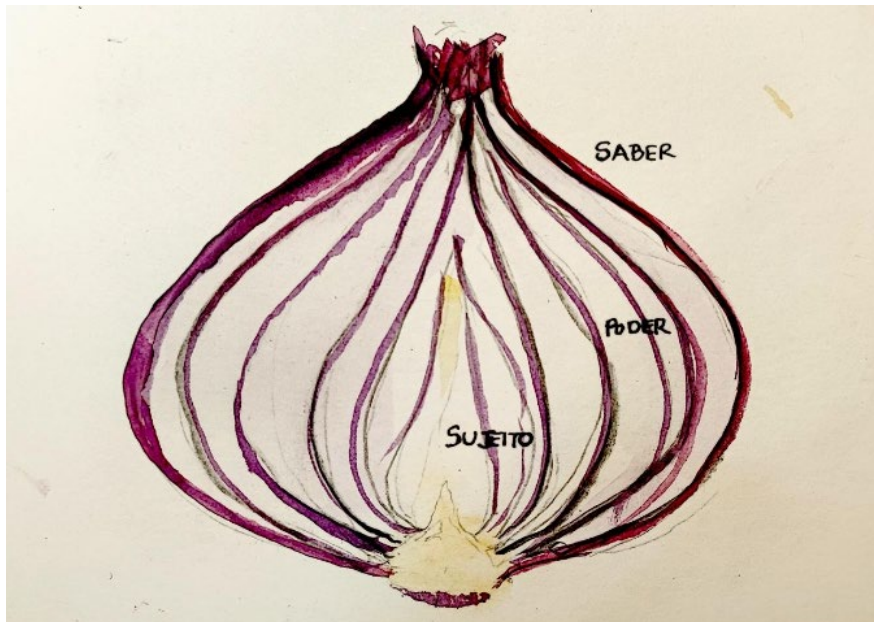


Fig. 156 - Saber, poder, sujeito. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

Trago essas noções para melhor elucidar onde nos localizamos dentro do pensamento desse autor – exatamente no centro do desenho que eu elaborei e que refere ao sujeito. A figura de um bulbo com anéis concêntricos, como a cebola, me ajuda a pensar em um percurso que vai do exterior ao interior, ao cerne de uma questão que foi, ao longo da vida de Foucault, cara a ele, que é o sujeito. E também porque a ideia de um Foucault que estuda as relações de poder acabou se cristalizando muito fortemente até mesmo no meio acadêmico. Enquanto isso – e aqui temos uma virada de chave no seu pensamento – seus últimos estudos mostram que essas relações têm uma plasticidade.

Isso significa dizer que, sim, as relações de poder agem sobre os corpos e produzem subjetividades, na medida em que a forma como prisões, hospitais psiquiátricos, instituições e corpos são pensados dentro de uma estrutura de poder tem implicações sobre as subjetividades. Mas também essas mesmas forças, do poder subjetivante, podem ser ‘vergadas’, até que o sujeito use essas forças para constituir sua própria subjetividade.

Essa virada de chave na produção de Foucault se torna possível a partir de um mergulho que esse autor faz na filosofia clássica, procurando compreender como as práticas do cuidado de si atravessam a história do pensamento ocidental de forma pouco homogênea, assumindo diferentes formas, que ele didaticamente divide em quatro períodos:

*Momento socrático-platônico*, que vai dos séculos V e IV a. C.;

*Momento helenístico-romano*, que ocorre nos séculos I e II da nossa era;

*Momento do ascetismo cristão*, que vai dos séculos IV a V;

*Momento cartesiano*, que ocorre no século XVII.

O *momento socrático-platônico* é marcado pelos diálogos entre Sócrates e Alcibíades, escritos por Platão, quando o cuidado de si é pensado a partir da metáfora da navegação. Essa metáfora tem uma finalidade didática e também política, marcando o início da vida adulta e também da vida política do jovem Alcibíades, que recebe orientações acerca da condução de si: ela deve ser feita tal como é feita a *pilotagem* de uma embarcação. Aqui, a ideia de pilotagem também é uma analogia a *governo*. Aquele que bem conduz a si, tal como se conduz um navio, ou aquele que bem governa a si mesmo, seja por meio do uso correto dos prazeres, do corpo e da alma, tão bem governará sua casa e, por extensão, a cidade.

Já no *momento helenístico-romano*, o cuidado de si sofre um processo de expansão e aprofundamento. Ele deixa de se restringir à entrada na vida adulta e na vida política, como era o caso do jovem Alcibíades, e passa a ser pensado na coextensão de toda a vida. Por sua vez, no *momento do ascetismo cristão*, o cuidado de si é posto sob suspeita, prevalecendo sobre ele, um *conhecimento de si* sob a forma de renúncia de si: é preciso renunciar a si porque o corpo é a origem de todo o pecado. A técnica da confissão parte desse pressuposto: fala-se de si para abdicar-se de si e dos pecados. Por fim, no *momento cartesiano*, houve uma desqualificação do cuidado de si em prol do conhecimento de si - que Foucault reconhece que tem uma distância enorme do *conhece-te a ti mesmo* socrático, excluindo o cuidado de si do pensamento filosófico moderno.

Ao percorrer esses diferentes períodos históricos, Foucault nos mostra a singularidade do *momento helenístico-romano* com relação aos demais momentos por ele estudados. E a sua singularidade está no fato de que aqui as técnicas do cuidado de si aparecem de forma coesa, organizada e contínua, enquanto, na modernidade, as práticas de si aparecem de forma entrecortada, pouco concisa, por migalhas. Serão precisamente os textos filosóficos desse período, especialmente do cinismo, do epicurismo e do estoicismo, que vão ajudar o autor a perceber a intensificação das relações consigo como uma forma de resistência ao poder subjetivante.

Dentro das práticas de si pulsantes nesse período, o *cuidado de si*, sob a metáfora da navegação, se singulariza e se expande. Essa condução de si pelo sujeito, a qual já havia sido tematizada nos diálogos socrático-platônicos, como Alcibíades, torna-se um imperativo e aparece sob um conjunto de expressões que evocam a ideia de um deslocamento e, ao mesmo tempo, de um retorno:

É preciso que o sujeito inteiro se volte para si e se consagre a si mesmo: *eph'heautàn epistréphein, eis heautàn anakhoref'n', ad se recurrer!?, ad se redire', in se recedere', se reducere in tutum'* (retornar a si, voltar a si, fazer retorno sobre si, etc.). (FOUCAULT, 2006, p. 301-302)

Ora, se é necessário um *deslocamento* e um *retorno*, o sujeito deve operar uma conversão a si, que está contida na ideia de *dobra*:

O que significa retornar a si? Que círculo é este, que circuito, que **dobra** é esta que devemos operar relativamente a algo que, contudo, não nos é dado, senão apenas prometido ao termo de nossa vida? Deslocamento e retorno - deslocamento do sujeito em direção a ele mesmo e retorno do sujeito sobre si - são dois elementos que tentaremos elucidar. (FOUCAULT, 2006, p. 301-302)

Com esses questionamentos, o autor nos conduz à metáfora da navegação dentro do que ele chama *momento helenístico romano*, que ele esquematiza a partir de alguns elementos, tais como 1. o princípio de que há um deslocamento entre dois pontos; 2. que esse deslocamento tem um objetivo; 3. que esse objetivo é um lugar seguro e protegido e que remete, por sua vez, ao *porto inicial*, à *origem*, casa ou pátria; 4. que a busca por retornar ao *porto inicial* evidencia os perigos da viagem. Por fim, não é possível empenhar uma trajetória com tantos perigos sem que a figura da pilotagem seja aqui implicada enquanto técnica.

Dessa forma, a um tempo, são evocadas uma série de metáforas que se amarram a tradições que os gregos tão bem conhecem, como a navegação, a técnica da pilotagem e o próprio mito da Odisseia. E se é necessário criar uma filosofia para prescrever o viver, é justamente porque, como bem disse o general romano Pompeu, no século I A.C., “Navegar é preciso, viver não é preciso”. A navegação, com suas técnicas e regras precisas, serve como ferramenta que contrapõe e norteia a incertitude do viver, na qual “o eu surge, fundamentalmente, como meta, o fim de uma trajetória incerta e eventualmente circular, que é a perigosa trajetória da vida.” (Foucault, 2006 p. 304).

Voltemos à noção de dobra, contida na ideia de retorno a si: a metáfora da navegação nos ajuda a elucidar algo que se faz presente de forma brilhante no pensamento de Foucault. Ela nos ajuda a pensar o *poder* do ponto de vista do *sujeito*, conectando duas fases aparentemente distintas de seu trabalho investigativo. Ela evidencia que o poder não se dá de forma unilateral, mas que onde há poder, há resistência. Pode haver muitas formas de resistência e o *cuidado de si* mostra que a intensificação das relações consigo pode ser uma forma de resistência. Isso explica também a insistência de Michel Foucault em lembrar, nesse mesmo texto, em várias outras passagens de *A hermenêutica do sujeito* e em entrevistas concedidas pelo autor, da diferença e a distância entre o *cuidado de si* e o *conhecimento de si*, cristalizado no pensamento ocidental por meio da frase *conhece-te a ti mesmo*. Para Foucault, não há um eu previamente existente o qual devamos conhecer. Nos constituímos por meio de processos de subjetivação, no jogo de forças que se dá ao longo da vida. Não se trata, de forma alguma, de abraçar uma ideia de interioridade ou de um ensimesmamento, mas, ao contrário, de pensar essa *dobra* como uma fina membrana permeável, onde se estabelece um diálogo constante com o exterior, com o mundo e com o outro.

Faz parte das dinâmicas ditas pós-estruturalistas, nas quais muitos autores procuram encaixar o pensamento desse autor, rejeitar universalismos, categorizações e estruturas fixas para categorizar as estruturas sociais ou linguísticas. Dessa forma, se pensarmos que seu pensamento crítico e seu trabalho atuam nessa direção (embora o próprio autor rejeite a ideia de ser pós-estruturalista), faz sentido que termos como *dobra* ou a metáfora da navegação não tenham sido fechados em um só texto em que esse autor conceitua ou fecha as ideias a respeito desse tema. Mas, mais do que isso, é importante lembrar que sua ferramenta de luta era a linguagem, e que seu pensamento atuava nessa linha tênue da contingência. Justamente por esse motivo sua escrita transformou a si próprio.

Quem nos ajuda a melhor elucidar a ideia de *dobra* enquanto lugar de subjetivação é, novamente, Gilles Deleuze (1988), em um texto chamado *As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação)*. Deleuze recorda o texto *A vida dos homens infames*, lembrando de sujeitos encontrados por Foucault nos arquivos da Bastilha, onde ele aponta que o momento mais intenso dessas vidas foi o ponto em que elas se chocaram contra o poder “e que o poder, ao tomar como objetivo a vida, revela,



suscita uma vida que resiste ao poder” e que “a força do lado de fora não para de subverter, de derrubar os diagramas.” (DELEUZE, 1988, p. 101).

E de que forma, então, o corpo resiste ao poder subjetivante, se não há uma noção de interioridade, de um “dentro de si”? Deleuze nos explica isso a partir de um diagrama que ele elabora e que eu redesenho aqui, no objetivo tanto de explicar a mim mesma quanto de tornar visível as relações entre a metáfora da navegação e a *dobra*, que são diferentes formas de falar dos processos de subjetivação e que eu fiz convergir, aqui, na figura de um navio. Mas antes ele explica:

Quer dizer que não há lado de dentro? Foucault não deixa de submeter a interioridade a uma crítica radical. Mas *um lado de dentro que seria mais profundo que todo o mundo interior*, assim como o lado de fora é mais longuíquo que todo mundo exterior? O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro *do* lado de fora. [...] Ora é a dobra do infinito, ora a prega da finitude que dá uma curvatura ao lado de fora e constitui o lado de dentro. (Deleuze, 1988, p. 102).

A linguagem poética e cheia de metáforas de Deleuze pede um diagrama. E esse diagrama só se torna possível a partir dessa retomada que Foucault faz dos gregos, cuja novidade é, justamente, o fato de que eles utilizam um código moral que regula o governo dos outros, descolando dele os “exercícios que permitem governar a si mesmo” para a “constituição de si”. (DELEUZE, 1988, p. 107). Segundo ele, é nesse movimento que

a *relação consigo* adquire independência. É como se as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo, constituir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria: a *enkrateia*, a relação consigo como domínio ‘é um poder que se exerce sobre si mesmo *dentro* do poder que se exerce sobre os outros’ (quem poderia pretender governar os outros se não governa a si próprio?”, a ponto da relação consigo tornar-se ‘princípio de regulação interna’ em relação aos poderes constituintes [...]. É a versão grega do rasgão e do forro: descolamento operando uma dobra, uma reflexão. (DELEUZE, 1988, p. 107)

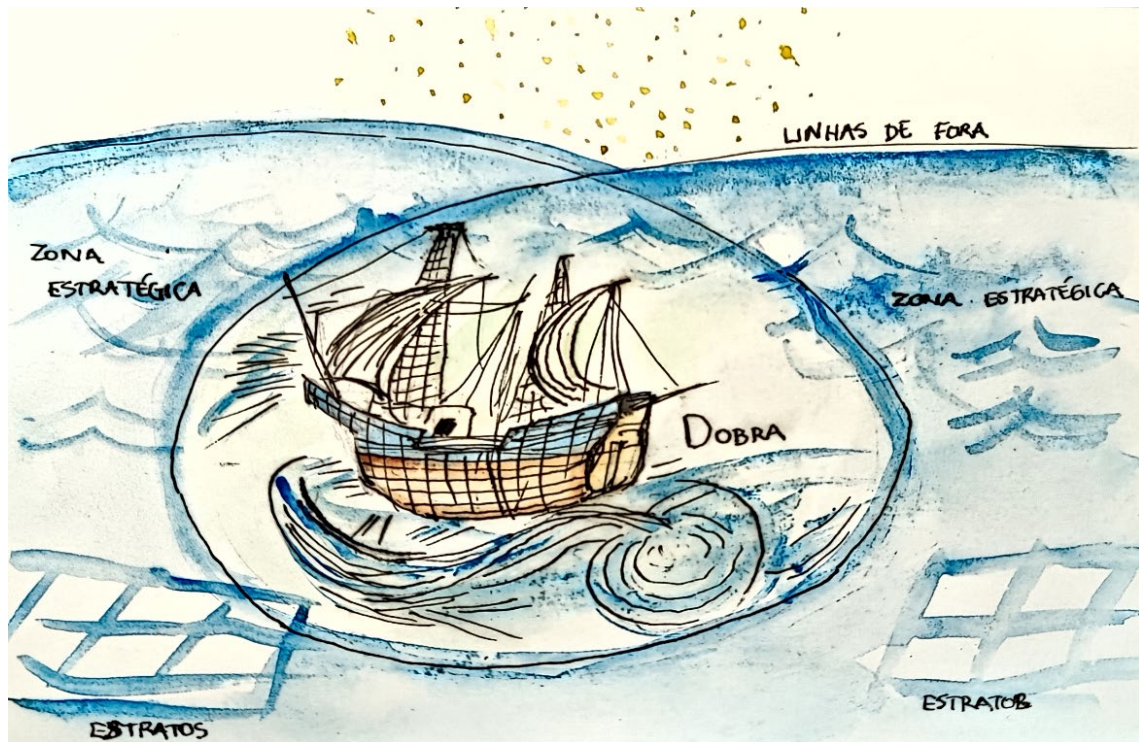


Fig. 157 - Redesenho do Diagrama de Foucault (pensado por Deleuze). Aquarela e nankin sobre papel. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

Esse “fora” que é vergado são as forças externas que, dobradas, permitem a elaboração da resistência, da subjetividade, dos processos de subjetivação. No mesmo texto da *Hermenêutica do Sujeito* em que Foucault amplia e esquematiza as noções acerca da metáfora da navegação, ele também reconhece, sob a forma de resistência ao poder, as tentativas modernas de criação de uma relação consigo, como aquelas empenhadas por Stirner, Schopenhauer, Nietzsche, Baudelaire, o dandismo, a anarquia, o pensamento anarquista, entre outros. Essas formas de resistência surgem a partir de um jogo de forças com a realidade e com as formas de vida, constituindo respostas às tensões do seu tempo. Tomemos como o exemplo o dandismo e o próprio Baudelaire. Ao retomá-los, Foucault está propondo que haveria, aí, uma atitude crítica à modernidade, sob a forma de uma estetização da existência, tal como faziam os gregos.

No fundo dos arquivos da loucura ou das prisões, Foucault se interessa pelos modos de tratar os sujeitos dissidentes, como o errante, a prostituta, os sujeitos de hábitos noturnos. É o que o leva a escrever sobre esses personagens em *A vida dos homens infames*, da mesma forma que Baudelaire ao descrever, em *O pintor da vida moderna*, tipos sociais dissidentes como o dândi, o *flâneur*. Essas duas últimas figuras

surgem como reação aos modos de vida de uma nova burguesia que aparece na modernidade. Ainda que o dândi ou o *flâneur* sejam sujeitos de posses, eles não se assentam nos hábitos e costumes burgueses nem tampouco pertencem à nobreza.

O *flâneur*, por suas longas caminhadas no meio urbano, se aproxima desses sujeitos errantes. Mas ao contrário de alienar-se, isolar-se, ele usa da errância como ferramenta de aproximação com os tipos sociais da rua. E ali ele se permite observar a poesia do cotidiano, a poesia tecida nos corpos dos transeuntes das praças:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

O dândi, por sua vez, se aproxima muito do que Baudelaire (2006, p. 859) descreve com relação à arte e à modernidade: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Pois se a modernidade se caracteriza por sua transitoriedade, o dândi extrai da moda, efêmera, elementos para a composição de um modo de ser que o distingue e o eterniza. Essa é a sua estetização do viver: “Esses seres não têm outra ocupação senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 870).

Para Michel Foucault (2005), a modernidade pode ser pensada como uma atitude, um *ethos*, o qual é, para os antigos gregos, o que constitui as formas de estar no mundo, sentir e pensar, conduzir a si mesmo. Segundo esse autor, Baudelaire possuía uma aguda consciência da modernidade como atitude e isso pode ser sentido em vários aspectos, sendo o primeiro deles a necessidade de perceber, reter o que há de heróico no presente, não como uma sacralização do presente, mas no gesto delicado daquele que, com o olhar, é capaz de coletar fragmentos na forma de lembrança.

Mais do que isso, Foucault vê na modernidade baudelariana e no próprio dandismo, conforme descrito por Baudelaire, uma atitude ascética, isto é, uma forma de cuidado rigoroso e austero de si na qual estão implicadas diferentes formas de exercício de poder sobre si. Na ascese, o sujeito busca controlar seus próprios desejos e comportamentos para alcançar uma forma ideal de existência - o que na Antiguidade

Clássica poderia ser feito pela dietética, por exemplo, ou pela abstinência sexual. Isso combina com o pensamento de Baudelaire (2006, p. 871), quando este afirma que "o dandismo assemelha-se ao espiritualismo e ao estoicismo", filosofias a respeito das quais, como vimos, Foucault se debruça em seus estudos da Antiguidade Clássica – e que pode ser lido a partir das descrições do autor moderno:

Para os que são ao mesmo tempo seus sacerdotes e suas vítimas, todas as condições materiais complexas a que se submetem, desde o traje impecável a qualquer hora do dia e da noite até as proezas mais perigosas do esporte, não passam de uma ginástica apta a fortificar a vontade e a disciplina da alma.

(...) doutrina da elegância e da originalidade, que impõe igualmente a seus ambiciosos e humildes seguidores - homens muitas vezes cheios de ardor, de paixão, de coragem e de energia contida - a fórmula terrível: *perinde ac cadaver*<sup>31</sup>!." (BAUDELAIRE, 2006, p. 871)

A atitude do dândi está ligada a uma heroicização do presente, porém irônica, e esse é o seu brilhantismo. Resistindo aos hábitos burgueses e à massificação e despersonalização do sujeito moderno, o dandismo é heróico e irônico. Por sua vez, o pintor da vida moderna, encarnado por Constantin Guys,

é aquele que, na hora em que o mundo inteiro vai dormir, se põe ao trabalho, e o transfigura. Transfiguração que não é anulação do real, mas o difícil jogo entre a verdade do real e o exercício da liberdade (...). Para a atitude de modernidade, o alto valor do presente é indissociável da obstinação de imaginar, imaginá-lo de modo diferente do que ele não é, e transformá-lo não o destruindo, mas captando-o no que ele é. (BAUDELAIRE, 2006, 343-344).

É no texto *O que são as luzes?* (1984) que Foucault faz essa análise acerca do dandismo e de Baudelaire, na qual ele diz que:

Essa heroificação irônica do presente, esse jogo da liberdade com o real para sua transfiguração, essa elaboração ascética de si, Baudelaire não concebe que possam ocorrer na própria sociedade ou no corpo político. Eles só podem produzir-se em um lugar outro que Baudelaire chama de arte. (FOUCAULT, 1984, p. 344).

A cada tempo, sua política do presente. Em cada tempo, emergem diferentes estratégias dos sujeitos para lidar com o poder subjetivante e criar os próprios modos de subjetivação. *Criar*, essa é a palavra que marca a intensificação das relações consigo.

---

<sup>31</sup> A expressão latina *perinde ac cadaver* significa "igual a um cadáver", ou seja, seguem regras e são submissos da mesma forma que o é um cadáver para com os vivos. A expressão reforça a ascese por parte dos dândis de outrora.

Essas estratégias são, acima de tudo, criativas, e emanam das condições do presente (forças, exterior) quando dobradas. A cada tempo, uma beleza que reside nas singularidades que são produzidas pelos sujeitos. Fui aprendendo, ao longo da vida, que a arte era o meu lugar de encontro e intensificação das relações comigo. Por isso, também me encontro nessas encruzilhadas, com sujeitos que produzem algo de belo e singular sobre si e sobre o tempo que vivem. É dessa forma que trago, para as discussões que faço nessa tese, listas, inventários de outros habitantes das encruzilhadas, como Adriana Calcanhotto, Rosana Paulino ou Leila Danziger, acreditando que só é possível ser a partir das intensificações das relações consigo – não só as minhas – mas a de outras forças que se afirmam: outras mulheres, em seus processos de subjetivação.

### 4.3 O percurso enquanto dobra

Além do retorno às origens, realizado por Adriana Calcanhotto nas músicas de *Porto Alegre (nos braços de Calypso)* (2008) e *Prova dos nove* (2023), também a noção de travessia a aproxima das artistas visuais Leila Danziger e Rosana Paulino. A questão da ancestralidade navega em mares não muito calmos nos trabalhos dessas artistas, que apontam para a face sombria de nossa complexa formação populacional, enfocando as migrações forçadas dos africanos escravizados e dos judeus que fugiam de perseguições, encarceramento e genocídio em massa que aconteciam não só na Alemanha, mas em toda a Europa. Destaco, aqui, a capacidade dessas autoras de dar a esses temas a merecida delicadeza, que se expressa na materialidade da gravura, dos papéis e dos tecidos, do cerzido do patchwork. O peso dessas temáticas contrasta com essa delicadeza.

Na exposição *Navio de Emigrantes* (Caixa Cultural, 2018-2019), Leila Danziger versa sobre o destino incerto de todos os refugiados que se lançam ao mar, cruzando histórias de famílias judias que vieram para o Brasil durante a perseguição nazista com aquelas dos tripulantes das embarcações que se lançaram ao Mar Mediterrâneo por volta de 2010. São listas recortadas com os nomes dos tripulantes que, no caso dos judeus alemães, tiveram que adotar outros nomes judeus, como “Sara” ou “Israel” junto ao seu nome por ordens do estado nazista. E são jornais e imagens que pipocaram nos jornais e na *web*, em notícias sobre refugiados – perdidos no oceano, à deriva ou em



assentamentos provisórios em terra. Como afirma Rafael Fonseca (2018-2019, p. 17): “(...) O tempo e o espaço podem separar os botes e os navios mas o medo de fugir e de chegar, além da dúvida sobre a vitalidade do corpo nessa trajetória, é latente – e, não, não pode ser esquecida”.



Fig. 158 - 6.028 toneladas de registro. Impressão jato de tinta sobre papel algodão. Leila Danziger, 2018. Fonte: <https://www.leiladanziger.net/>

Já Rosana Paulino revisita imagens de arquivos que por muito tempo pertenceram a lógicas racistas, colonialistas e pseudo-científicas, como as fotografias de Auguste Stahl, encomendadas no século XIX pelo cientista Louis Agassiz, defensor de teorias como o determinismo racial, que pregava a hierarquia racial a partir de pressupostos ditos científicos na época. É o caso de *A permanência das estruturas* (2017), que traz no centro a famosa imagem de um navio negreiro denominada *Plano e seções de um navio negreiro* (1789), de James Phillips. O uso do tecido traz a ideia de um tecido social ou das tessituras feitas por Paulino juntamente com crânios, as fotografias de Stahl e a frase em vermelho *A PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS* repetidas vezes.



Fig. 159 - A permanência das estruturas. Impressão digital em tecido, recortes e costuras.  
Rosana Paulino, 2017. Fonte: <https://masp.org.br/>

Aqui, as repetições possibilitadas pela técnica denunciam as práticas racistas e escravistas que continuamos a perpetuar, mesmo em uma sociedade que se diz democrática e igualitária. Trata-se do “*Pacto da Branquitude*”, do qual fala Cilda Bento (2022) em livro homônimo, que explicita com uma série de exemplos concretos a dinâmica dos brancos – manifesta no âmbito das relações interpessoais e nas dinâmicas sociais cotidianas – para manter entre si suas posições de privilégio e cargos de poder, impedindo que os negros tenham acesso aos mesmos direitos e oportunidades.

A história da composição do povo brasileiro também é uma história de travessias: para o Brasil, vem os que estão fugindo da fome, de perseguições à minoria que representam e também migrantes forçados. E esse lugar, da travessia, é também um lugar de subjetivação: se tomarmos como exemplo a capoeira, os ritmos e as religiões de matriz africana, é possível traçar uma genealogia da resistência dos povos africanos que aqui aportaram. A travessia ao velho continente ressoa em muitas questões identitárias a corpos brasileiros, latino-americanos. Acredito que esses contatos reforcem e façam descobrir (ou redescobrir) outras questões identitárias que

ela cita em suas canções.

Ao mesmo tempo, o deslocamento, sim, nos faz outros em diversos aspectos e nos faz vislumbrar a possibilidade de sermos várias outras coisas. Nesse sentido, a viagem nos transforma, o que me leva a perguntar sobre as formas pelas quais ela nos leva a produzir *dobras*, instaurar novos processos de subjetivação e, especialmente, a perscrutar de que maneira os processos artísticos relacionados à travessia podem ser compreendidos como processos de subjetivação. Esse é o tema da presente seção. Para falar disso, vamos percorrer algumas obras literárias, tais como *O conto da ilha desconhecida* (1997), de José Saramago e *Teoria da viagem* (2009) de Michel Onfray. Elas me ajudam a costurar os sentidos junto ao meu próprio trabalho e também em achados das minhas incursões por coleções de livros de artista da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, entre junho e dezembro de 2022 e da British Library, em Londres, em novembro de 2022.

#### 4.3.1 O conto da Ilha Desconhecida

*O conto da ilha desconhecida* narra a história de um homem que vai até o rei e pede um barco para ir à Ilha Desconhecida. Após longa discussão, na qual o rei afirma não haver ilhas desconhecidas, o homem, argumentando não ser possível não haver ilhas desconhecidas, acaba conseguindo o barco. Ao pedir o barco ao capitão dos portos, acontece o mesmo. O homem, então, argumenta:

É estranho que tu, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, **mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcarmos nelas (...)**. (SARAMAGO, 1997, p. 7)

O capitão, apreensivo em lhe dar o barco, pergunta se o homem sabe navegar e se tem a carta de navegação. O homem é insistente, dizendo que vai aprender no mar. Ainda desconfiado, o capitão duvida que o homem chegará na Ilha Desconhecida. O homem responde: “Sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas, se tal me viesse a acontecer, deverias escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse, Queres dizer chegar, sempre se chega, não serias quem és se não o soubesses já.” (SARAMAGO, 1997, p. 7-8). O homem tem como companhia a mulher da limpeza do rei,

que acompanha toda a conversa e resolve partir com ele. Juntos, os dois se preparam para a viagem e conversam:

(...) quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és. O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver me passajar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo o homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós. (SARAMAGO, 1997, p. 10)

A mulher põe-se limpar o barco e consertar as velas, enquanto o homem sai à busca de tripulantes. Quando ele retorna, sem muito sucesso, os dois jantam juntos e vão dormir nos beliches do porão. Pela manhã, acordam abraçados, tendo confundido os beliches (e os corpos) enquanto dormiam. Assim que o sol começa a nascer, vão pintar o nome do barco na proa: “A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.” (SARAMAGO, 1997, p. 15).

#### **4.3.2 Poéticas do entremeio: desdobrar-se na coletividade**

A partir do conto de Saramago, podemos extrair poderosas metáforas para pensar as relações entre viagem e processos de subjetivação. Afinal, o conto trata da grande viagem: aquela que fazemos em busca de nós mesmos. No entanto, se todo homem (e toda mulher) é uma ilha, sabemos que é necessário sair da ilha para ver a ilha. O que isso quer dizer? Que é necessário “sair de si”, no sentido de deixar a própria segurança e tudo o que é conhecido para trás, partir rumo ao desconhecido, para então poder confrontar-se com a própria diferença no outro. Dessa forma, a viagem pode ser pensada enquanto operadora da diferença, seja a viagem literal, seja a viagem metafórica.

Em *Teoria da viagem: poética da geografia*, Michel Onfray nos questiona em que momento a viagem começa... Ela pode começar, ele sugere, em uma biblioteca ou em uma livraria ao percorrermos os atlas, os livros de geografia, os mapas, o poema e a prosa. Pode. Mas talvez a grande maioria das viagens comece no momento em que viramos a chave da porta de casa: “quando Nesse fechamos e deixamos para trás nosso domicílio, nosso porto de matrícula. instante preciso começa a viagem propriamente

dita.” (ONFRAY, 2009, p. 26). Esse seria o primeiro passo da viagem, que nos coloca em uma relação especial conosco e também com o outro. Passamos, então, a habitar o *entremeio*:

não mais no lugar deixado, ainda não no lugar cobiçado. Flutuando, vagamente ligado a duas margens, num estado de ausência de peso espacial e temporal, cultural e social, o viajante penetra no entremeio como se abordasse **as costas de uma ilha singular**. Cada vez mais longe do seu domicílio, cada vez menos distante da sua destinação, circulando nessa **zona branca, neutra**, o indivíduo escala ficticiamente uma encosta ascendente, atinge um ponto zenital, para depois iniciar a descida. (ONFRAY, 2009, p. 26)

O entremeio, então, acaba sendo um lugar particular de criação ou, se queremos pensar na metáfora da navegação, onde aprendemos a navegar, tal como o homem e a mulher à bordo da caravela *Ilha Desconhecida*: “Como foi que aprendeste essas coisas, Assim, Assim como, Como tu, quando disseste ao capitão do porto que aprenderias a navegar no mar (...)” (SARAMAGO, 2016, p. 10-11). E aqui a criação pode ser a de relações consigo e com o outro, mas ela exige, muitas vezes, *técnicas de si*, técnicas de *pilotagem*, *escritas de si* – em seu sentido expandido – que podem ser desenvolvidas ao longo do caminho. Sem a experiência e as indicações precisas dos navegadores aos cartógrafos, a cartografia não poderia existir. Assim também são as práticas que se criam nesse entremeio e que registram a experiência dos viajantes:

Como proceder com os enlevos induzidos pela viagem? Escrever? Anotar? Desenhar? Enviar cartas? E, nesse caso, cartas breves ou longas? Preferir cartões-postais? Fotografar? Transportar consigo cadernos nos quais se consignam croquis e frases, palavras e silhuetas, cifras e números? Com capa de couro ou de papelão, com folhas presas ou soltas, bem organizadas ou negligentemente dispostas: que fetichismos para esses objetos cotidianos presentes em todas as circunstâncias? O viajante não poderia dispensar um suporte para fixar os abalos consubstanciais aos deslocamentos. (ONFRAY, 2009, p. 35)

Para mim, o entremeio se caracteriza de muitas formas dentro da minha poética, a partir de diversas linguagens e suportes, dentre eles, a escrita. Desde criança escrevo poemas. Quando não sabia escrever, pedia à minha irmã mais velha que escrevesse pra mim ou me dissesse as letras. Dessa forma, a poesia tem sido uma de minhas companheiras de jornada em deslocamentos: ela me deu, desde muito cedo, as chaves para fugir do tédio, da realidade, da espera, de um dia de chuva, de uma situação ruim, da tristeza. Boa parte dos poemas que escrevi no livro de artista *Palavra Mordente*



foram escritos em pequenos deslocamentos pela cidade de Porto Alegre, em ônibus, a pé, no trem... Mas também eles me conduziram a lugares mais interessantes do que tudo o que estava posto, dando vida e ímpeto de fugir até mesmo aos objetos inanimados:

O S O N H O  
 D E T O D A  
 Á G U A E N G A R R A F A D A  
 É P U R A E S I M P L E S M E N T E  
 V O L T A R A S E R R I O

TRISTES, DEPRIMIDAS,  
 NOS DEPÓSITOS DOS SUPERMERCADOS  
 PLANEJAM SUA REBELIÃO  
 DE ESTOURAR OS ENGRADADOS  
 E d e s c e r  
 A L A D E I R A M I A N D O  
 S Ó P R A S E N T I R A E M O Ç Ã O

A A L E G R I A D E L A S  
 É S I M U L A R E S T E R E T O R N O  
 C O R R E N D O F E L I Z E S P R O S C O P O S  
 E D E P O I S ,  
 N O S N O S S O S E S T Ô M A G O S

Fig. 160 O sonho. Nankin e bico de pena sobre papel. Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.

A poesia surge, dessa forma, como lugar de *despressurização* do cotidiano. É pra onde posso escoar, como a água engarrafada. Ela divide o espaço com o desenho em diversos cadernos que carrego comigo nos percursos que faço. Quando era estudante e morava em São Leopoldo, região metropolitana de Porto Alegre, pegava o trem para frequentar as aulas no Instituto de Artes em Porto Alegre. Costumava registrar tudo que via ou o que me vinha à cabeça a partir do desenho. Assim, tomei por hábito carregar sempre um caderno de bolso. Diferente do ônibus, o trem de superfície (que aqui chamamos metrô) tornava possível o exercício do desenho, porque se desloca na maioria das vezes por uma linha reta (ou quase), que possa comportar seus longos vagões.

Nessa encruzilhada de viajante, ouvi falar de uma menina que, fazendo o caminho inverso ao meu, aproveitava o balanço do transporte público para fazer desenhos. Mais tarde nos tornamos amigas. Era Livia dos Santos, que se deslocava entre Porto Alegre, onde ela reside, e Novo Hamburgo, na qual estudava. Desse lugar corriqueiro, banal, cotidiano que é o transporte público, a artista fez espaço de criação, abrindo seus papéis e transformando em pêndulos objetos como uma lâmpada, um balão murcho, um fone de ouvido. Imersos em tinta, esses pêndulos desenhavam os tremores dos vagões e as relações entre o corpo da artista e o espaço. Esse entorno, que é o trem, tornou-se uma espécie de ateliê-cápsula móvel e relacional.

Na exposição *Aqui tudo é diferente* (Santander Cultural, Porto Alegre, 2016), Dos Santos apresentou um conjunto de trabalhos composto por esses desenhos, além de vídeos e diários de suas viagens de trem. Nas palavras de Bitu Cassundé (DOS SANTOS, 2016, s/ p.), “o desenho surge como espécie de diário de bordo e estrutura da experiência do deslocamento (...)”. Trabalhar no trem, que é um espaço vivo e humano, fez da artista performer e observadora, que tomava notas sobre o cotidiano em seus diários nos momentos em que não estava desenhando. No trem lotado a interação é quase obrigatória, e torna-se impossível não perceber o outro, como vemos em fragmentos de seus diários: “Mais alguém, pessoal? Balinha de goma!” – Estação Niterói, 20 de fevereiro de 2016.” (SANTOS, 2016, s/p.).

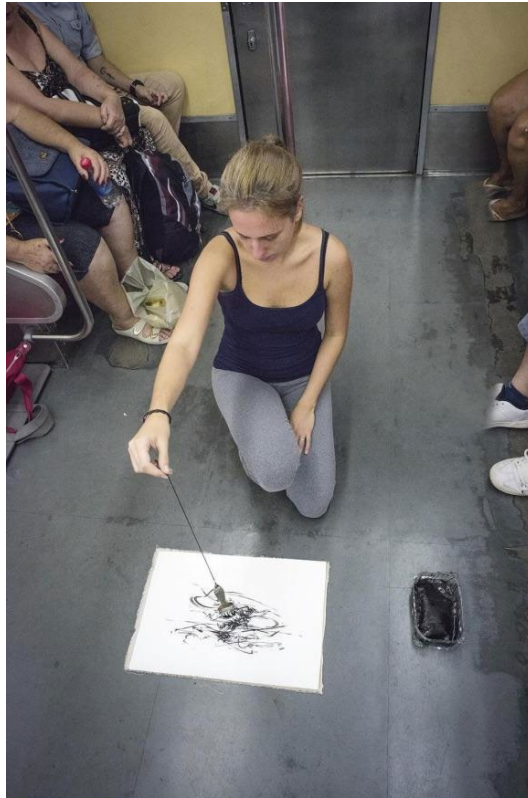


Fig. 161 - Aqui tudo é diferente. Livia dos Santos trabalhando no metrô com os pêndulos que criava.  
Imagem de divulgação, 2016.

Anos depois, ao me aventurar entre Porto Alegre e Sapucaia do Sul e nas viagens semanais a Belo Horizonte para frequentar as aulas do doutorado, estendi meu tempo de trabalho também ao transporte público também ao aeroporto, ao avião, à estrada – de carona com algum amigo ou colega de trabalho, de táxi. O tempo-espço do percurso passou a ser também um tempo de suspensão. Esse tempo que não passa, que é o da espera, me permitia colocar em dia minhas leituras, as tarefas intermináveis da docência e também exercitar a escrita de diários, registros fotográficos ou em vídeos que fizeram uma poética da estrada.

Nos diários de voos, encontro um momento de devaneio, no qual esse tempo-espço de suspensão me permite também criar relações inventivas com meus locais de passagem:

O vento entra no aeroporto da Pampulha, faz uma curva e sai de lá triste. Não há ninguém com quem brincar. Nem uma mísera pilha de papéis, o cabelo das moças, nada. Só há o abandono e as evidências dele. Funcionários ociosos costuram as longas horas. Meu coração é saudade. Meu corpo é cansaço. Algumas descargas de energia me percorrem e Animam o espírito. Luiza, Carol, as moças de óculos, os rapazes de

carecas reluzentes, o moço e a moça que usam óculos. E por isso, ainda que cansada, tenho a noção mais lúcida de que habito o melhor de dois mundos. (Da autora, Diários de voos, 15 jun. 2018).

Suspensão, mas também convívio com o outro. Esses espaços de encruzilhada possibilitam diferentes dobras. Em várias passagens do texto de Deleuze (1988) ele fala da força que esse *fora* tem de nos afetar, produzir *afecções, afetos*. O fora é o outro. E mesmo na passagem ele não deixa de nos afetar. Há um conto de Iberê Camargo (2009) no qual o artista narra uma situação vivida em um ônibus no Rio de Janeiro, na década de 1940. É precisamente no ônibus número 15, *Praça São Salvador-Rio Comprido*, que ele encontra um duplo de si: é ele mesmo refletido no retrovisor, mas as roupas e os movimentos não são seus. Ele faz gestos que a imagem não reflete, embora a figura seja idêntica a si. O outro, que vive fora de si, o apavora, o aterroriza. E é tomado pelo terror que ele desce do ônibus.

O mistério desse conto me capturou desde a primeira leitura. Seria uma memória, uma metáfora, um delírio? Para Deleuze (1988, p. 115), os processos de subjetivação são uma memória, mas uma memória que não se opõe ao esquecimento:

Ao contrário, enquanto o lado de fora está dobrado, um lado de dentro lhe é coextensivo, assim como a memória é coextensiva ao esquecimento. É esta coextensividade que é a vida, longo período. O tempo se torna sujeito, por ser a dobra do lado de fora e, nessa condição, faz com que todo presente passe ao esquecimento, mas conserva todo o passado na memória, **o esquecimento como impossibilidade de retorno e a memória como necessidade de recomeçar**. (Grifos meus).

É nesse sentido que localizamos os últimos estudos de Foucault, quando ele usa a história (ou a memória) para produzir esquecimento na medida em que revisita determinados processos históricos não para reafirmar uma verdade universal, mas para mostrar que as práticas tidas como universais e os conjuntos de regras são produtos de processos históricos. Dessa forma é que ele mesmo escreve para se transformar, para se deslocar no próprio pensamento, não ser mais o mesmo. Ele rompe com a tradição a fim de criar modos de existência que estejam em consonância com o presente, o que pode ser pensado como um *esquecimento* de si. É na memória, ou mais precisamente na história das práticas de si greco-romanas, que ele encontra meios de recomeçar. A dobra é esse fazer-se outro para si mesmo, por meio da linguagem.

Dessa forma, as práticas artísticas que se dão nesses espaços coletivos, como o

ônibus, podem nos ajudar a pensar nossa própria cultura, oferecendo mais do que um exercício de subjetivação do artista somente, mas também uma dimensão coletiva dos processos de subjetivação. Isso quer dizer que, ao invés de remeterem a práticas de reclusão, os processos de subjetivação emergem do meio. E ao figurarem na escrita, numa obra de arte, dão ao outro a possibilidade de afetar-se, fazer ressoar algo dentro de si e, por fim, criar outras formas de se relacionar com as coisas.

Iberê conta uma história sobre o coletivo na qual o outro lhe causa tamanho incômodo que ele é obrigado a descer do ônibus, não podendo conviver com o duplo de si. O absurdo produzido pelo artista tem reverberações profundas na realidade. O ônibus, como espaço da coletividade, produz uma reverberação inquietante dessa coletividade em nós.

No livro intitulado *Bus*, Erica Van Horn fala sobre as pessoas que encontra em suas viagens de ônibus, em suas atividades na zona rural da Irlanda. A narrativa cede ao leitor um lugar no ônibus. O encontro com o outro se dá na forma de choque quando, enquanto deleitava-se com a paisagem a caminho da cidadezinha de Cork, ela lê, na parede da uma casa de Balyporeen (uma pacata região onde moram aproximadamente trezentas pessoas), em caixa alta e vermelho brilhante: *TOM O'GORDMAN ME ESTUPROU*. Dada a pequena população da cidade, ela julga que a essa altura todos devem saber o que Tom O'Gordman fez.

Em um ônibus com capacidade para vinte passageiros, ela supõe que todos os usuários, a essa altura, devam se conhecer. Ela narra a conversa de uma mulher ao telefone com alguém que talvez seja seu chefe e também a conversa que tem com Carmel, uma passageira que pega o ônibus para procurar um homem. Carmel lhe conta de suas táticas para encontrar homens solteiros. Entre elas estão os passeios de ônibus onde, segundo ela, os homens não podem fugir de suas perguntas.

Erica Van Horn, Lívia dos Santos e Iberê Camargo nos mostram que a passagem não é somente o lugar do raso, de produzir julgamentos apressados sobre o outro. Mais do que isso, essas produções, constructos do entremeio, nos ajudam a ver que é possível adensar-se na coletividade. É possível encontrar-se no outro e isso produzir uma necessidade de fuga, pelo insuportável que podemos ser para nós mesmos. Também é possível estranhar-se profundamente ao chocar-se com a pichação de uma parede, sobre um assunto tão sensível para nós, mulheres. E também é possível reconhecer,



naquele que vende balas no coletivo, a nossa própria humanidade e sensibilidade. Ou produzir, em um voo ou entre voos, uma poética da leveza, da suspensão.

### 4.3.3 Caminho ou *quasemapas*

Na busca de obras que tematizassem a errância, o caminhar e a viagem, encontro trabalhos que pensam as rotas enquanto desenho, enquanto tracejar de linhas. Não são propriamente desenhos de mapas, mas, ainda sim, o são, porque remetem, da mesma forma que um mapa, a uma noção de percurso, mas atrelada muito mais a um processo singular e sensorial do corpo e dos sentidos, mais do que propriamente à geografia. E, dessa forma, talvez digam muito mais do que muitos mapas sobre a viagem e seus processos. Para Onfray (2009, p. 67),

A geografia serve primeiro para elaborar uma poética da existência, para descobrir ocasiões de fazer funcionar nosso corpo como uma bela máquina sensual, capaz de conhecer exercitando cada um dos cinco sentidos, sozinhos ou combinados (...).

Talvez haja aí uma relação com o diagrama que Deleuze desenha. Pois se são desdobramentos da ideia de mapa, podem também ser pensados à lógica da dobra: é o lado avesso do mapa, o mapa dobrado, constituindo registros dos processos de constituição dos sujeitos errantes e que também se aproximam da frase “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar”, do poeta espanhol Antônio Machado (2014). O errar, andarilhar, nos faz criar caminhos ao invés de seguir aqueles já traçados.

No livro de artista *Off by heart and out of breath: a silva rerum (De coração e sem fôlego: um silva rerum, 2016)* Wendy Morris percorre o norte da França até Vlissingen, no sudoeste da Holanda, em busca de vestígios de seus ancestrais huguenotes. Embora essa tenha sido a rota daqueles que fugiam da perseguição religiosa no século 17, a retomada desses caminhos é totalmente incerta. Ela encontra breves relatos de sua chegada no Cabo da Boa Esperança, mas nenhuma carta, documento ou narrativa da partida em território europeu. Tampouco foram encontradas sepulturas, já que os huguenotes estavam proibidos de sepultar seus mortos. Refazer esses caminhos por si é reviver, reimaginar os desafios vividos por seus antepassados: que dores sentiam, como curavam suas feridas, que ervas teriam sido úteis nos males daqueles que viajaram por dias em busca de uma terra na qual sua fé não fosse ameaçada.

Dessa forma, Morris cria um *silva rerum* ou *floresta das coisas*, que é uma espécie de livro de crônicas passado por gerações e gerações de famílias a partir do século XVII na Polônia. Até hoje esses documentos são utilizados como fontes pelos historiadores, uma vez que narram acontecimentos importantes não só dentro das famílias, mas aqueles de relevância regional e nacional. O livro de Morris reúne vestígios do passado encontrados por ela ao perfazer esses caminhos, as experiências vividas por ela no presente e cria pontes com o futuro, uma vez que se oferece de referência histórica a outros descendentes de imigrantes huguenotes.

O *silva rerum* da artista conta com mapas feitos por ela de forma muito sensorial, sensível, pessoal, além de uma espécie de herbário das plantas espontâneas encontradas por ela no caminho, cujas propriedades medicinais investiga. Suas rotas, muitas delas feitas a pé, são documentadas em mapas imprecisos, que traçam uma linha de um ponto a outro, trazendo informações geográficas, como o nome das localidades, além de informações como o número de passos, o tempo ou os quilômetros pelos quais se deslocou, bem como as sensações acerca da luz ou do tempo, os cheiros do mar, do hotel e, principalmente, de plantas encontradas na região. As plantas coletadas acompanham descrições a respeito de encantamentos, pomadas, chás e usos para o alívio dos males dos viajantes. Em uma das páginas ela escreve que “uma erva daninha é uma planta no lugar errado”, sugerindo identificações entre os huguenotes, perseguidos na Europa por sua religião, e as plantas espontâneas, muitas vezes desprezadas em seu potencial curativo ou alimentício.

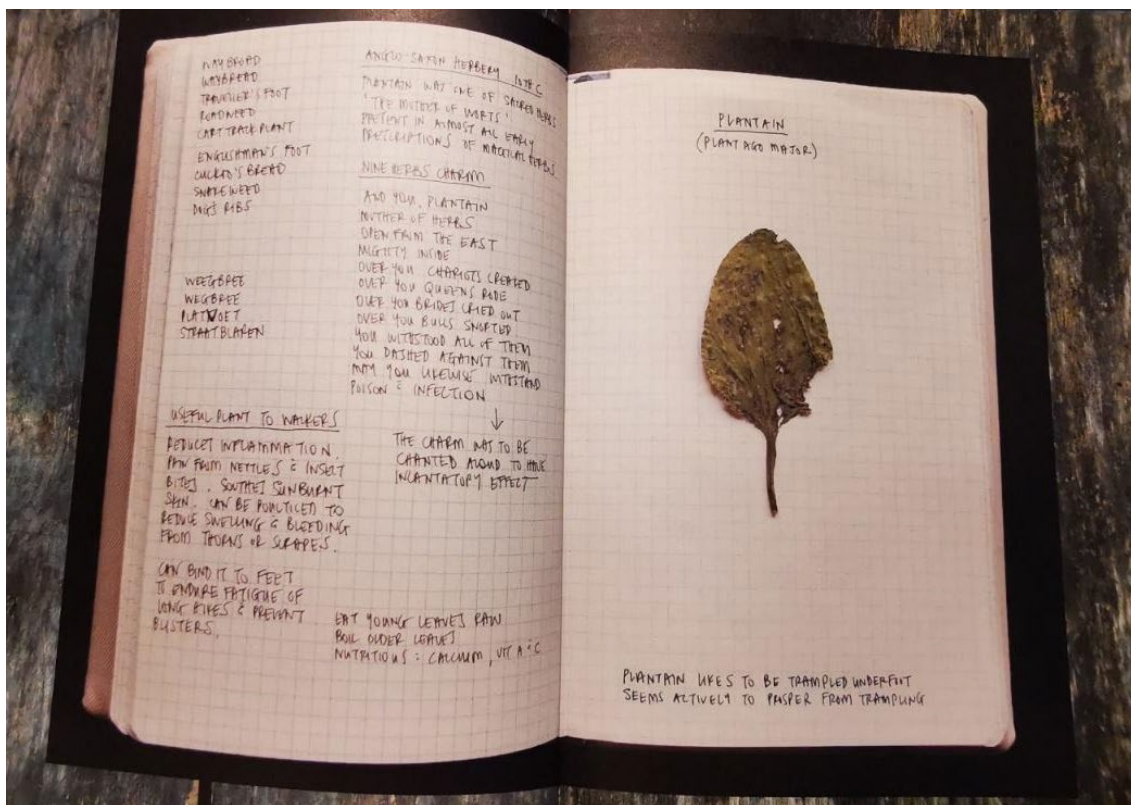


Fig. 162 - Ervas e seus usos. Páginas de Off by heart and out of breath: a silva rerum. Wendy Morris, 2016. Fonte: British Library.

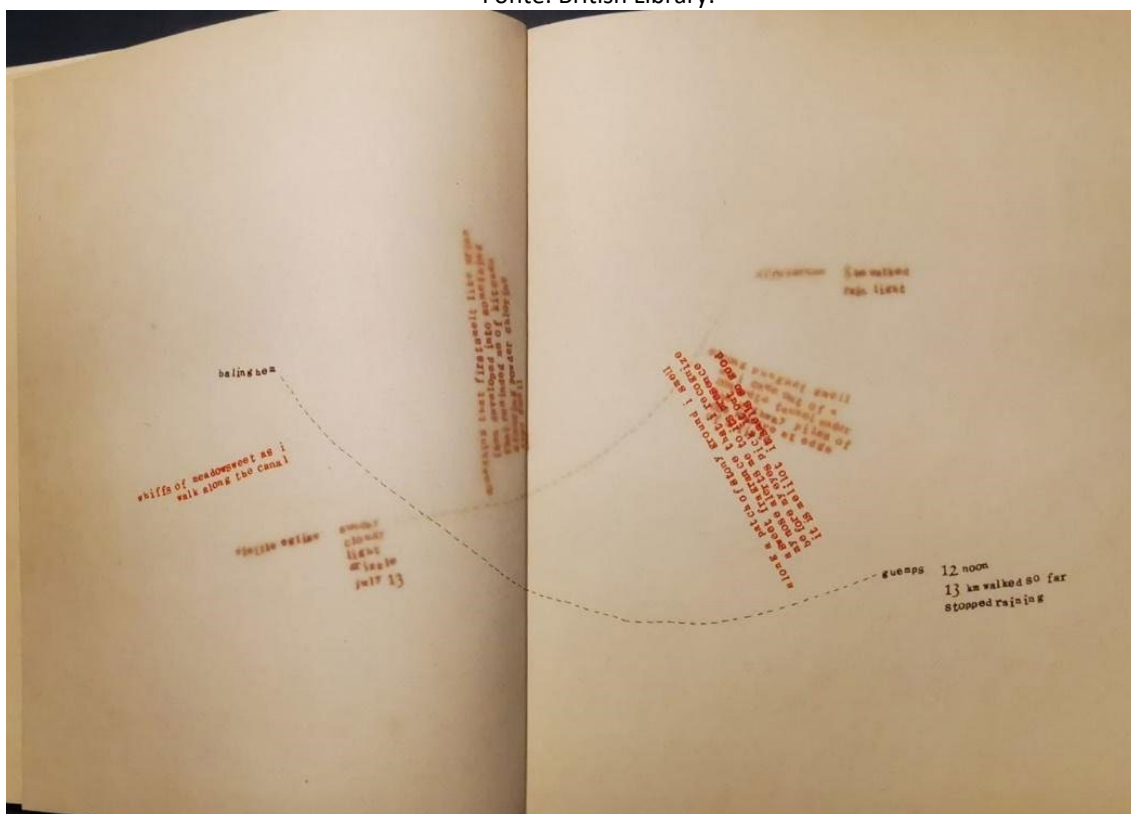


Fig. 163 - Mapas. Páginas de Off by heart and out of breath: a silva rerum. Wendy Morris, 2016. Fonte: British Library.

*A busca de si acaba quando se solta o último suspiro* (2011), de Eunice Artur, é um livro de artista que remete à experiência do deslocamento. A artista viajou de bicicleta durante cinco dias entre as cidades portuguesas de Caldas da Rainha e Montemor-o-Velho, pouco antes de realizar uma residência no Centro de Artes de Montemor-o-Velho. A capa branca é envolvida em um grosso fio de náilon negro de 160 metros, fazendo referência ao trajeto de 160 quilômetros percorridos. O livro é completamente amarrado nesse fio, de forma que não seria possível lê-lo sem sentir, de algum modo, esses quilômetros. Alguns quilômetros de fio separam a obra do leitor. Há nisso uma anedota real: não pude lê-lo sem que a biblioteca contatasse a artista para que, dali a dois dias, eu pudesse fazer a leitura.

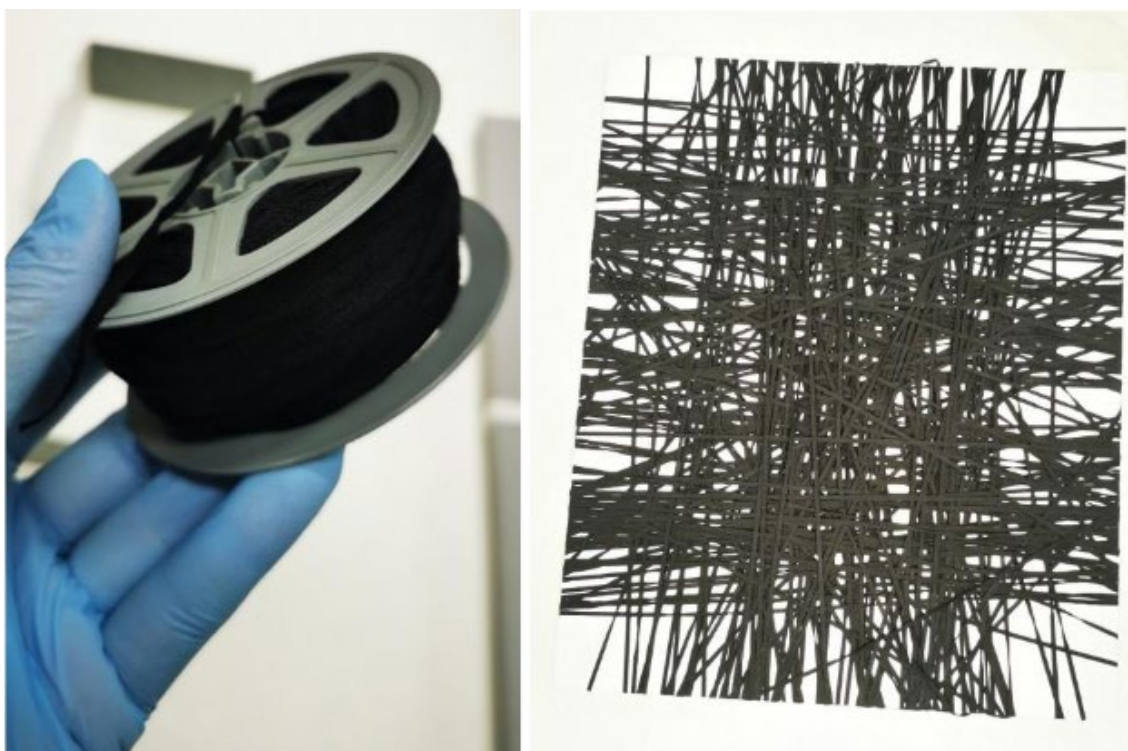


Fig. 164 - *A busca de si acaba quando se solta o último suspiro*. Capa e carretel nos quais o mesmo fio foi enrolado. Eunice Artur, 2011. Coleção Biblioteca de Arte Calouste Gulbenkian. Registros meus, 2022.

A bibliotecária explicou que a trama não poderia ser desfeita sem antes ser filmada, para que a biblioteca soubesse refazer as amarrações. Dois dias depois, pude finalmente abrir o livro. Contudo, o fio já não estava ao seu redor, mas em um carretel. Talvez o ato de desenrolar o grosso fio pudesse ter me dado uma dimensão mais intensa dos quilômetros percorridos de bicicleta pela artista. E talvez o caráter improvável da obra, que beira o impossível, seja a sua beleza. Imaginei quantas voltas eu poderia dar

ao redor do jardim da Fundação Calouste Gulbenkian com aquele fio. Ou quantas voltas eu poderia andar dentro do mesmo jardim se o barbante tivesse os 160 quilômetros percorridos por Eunice Artur. Aqui, a ideia de errância refere, ao mesmo tempo, ao caminho percorrido pela artista e ao erro, ao engano, à dúvida, à incerteza. Abrir ou não o livro?



Fig. 165 - A busca de si acaba quando se solta o último suspiro (2011), de Eunice Artur. Detalhe de um desenho. Coleção Biblioteca de Arte Calouste Gulbenkian. Registro meu, 2022.

Por fim, ao abrir o livro, descobri que era habitado pela comunidade local, que se reunia na Praça da República: durante a estadia da artista na cidade, seus corpos e seus movimentos foram capturados em dezesseis desenhos de uma linha só. O título do trabalho me faz pensar na relação da artista com o próprio corpo, no ato de pedalar, que as palavras *busca* e *suspiro* evocam. Ao mesmo tempo, também é possível pensar os encontros com o outro e consigo mesmo que se realizam ao desenhar corpos em movimento. Tanto o exercício de desenho quanto o pedalar são gestos contemplativos e de entrega ao movimento, ao presente, a uma praça viva, a um corpo vivo em movimento na estrada.

Como em muito dos livros de Isabel Baraona, *Map* (2013) e *Escrever como caminhar* (2019) são constituídos de uma escrita-imagem que percorre todas as páginas. Seus processos em desenho e pintura dão origem a livros nos quais a artista pinta ou escreve palavras que a assombram, palavras recorrentes, que voltam. *Map* é constituído por uma folha de papel cor-de-rosa tamanho A1, estampada dos dois lados por grafismos e escritas que sugerem um apagamento desses grafismos para serem produzidas. Elas podem ser lidas unicamente porque interrompem as linhas desse grafismo.



Em *Map*, não há um texto linear, mas uma miscelânea de palavras: *an idea and Earth, paper, read, to share, surface, hold and, to be here, here, now, unborn, mapping, single, tactile meaning, restless, delight, exquisite active muscle, keen, spine, to cut, with a finger tip &, harbor, to find more, light pink, map, skin, inedited, once again after, in it, part, more*<sup>32</sup>. No outro lado, *another, hand, Read us, a beauty, land, ground, think, prelude, in process, in read, Relentless, again, Relentless, books, muscle, tomorrow, impression, delight, spine, next page, day, see it, mirror, Singleness, graph, exquisite, diagram, chart, to print, a body draft, is a verb, figure, withing a beloved, Remain*<sup>33</sup>.

As palavras parecem sugerir um corpo onde tudo se inscreve: a memória, o presente, a inquietude, o deleite, a inquietação, as ações metafóricas ou não de cortar, imprimir, compartilhar com as pontas dos dedos. A expressão *a body draft* sugere um rascunho, esboço do corpo. O mapa, então, estaria esboçando o corpo, mapeando-o. As linhas parecem sugerir cabelos, músculos, linhas de expressão e rugas.

*Escrever como caminhar* é um livro de artista impresso em offset digital sobre folhas de papel A2 dobradas, uma dentro da outra, formando um fólio. Os livros de Baraona que apresentam esse tipo de escrita como um rastro não fazem menção ao corpo apenas pela palavra, mas obrigam o leitor a ler como dançar, percorrendo, com o próprio corpo, o trabalho da artista, dado as suas dimensões. Os rastros produzidos em *Escrever como caminhar* lembram músculos. A expressão “estar inteira em páginas poucas” sugere que, ao escrever o livro, a artista se coloca nele, de corpo presente. Nesse sentido, sugere que a ação da escrita, como a ação de caminhar, exigem uma entrega ao presente que também habita o trabalho de Eunice Artur.

---

<sup>32</sup> uma ideia e Terra, papel, ler, compartilhar, superfície, segurar e, estar aqui, aqui, agora, não nascido, mapear, único, significado tátil, inquieto, deleite, músculo ativo requintado, afiado, espinha, para cortar, com a ponta do dedo &, porto, encontrar mais, rosa claro, mapa, pele, inédito, mais uma vez depois, nele, parte, mais. (Tradução minha).

<sup>33</sup> outro, mão, Leia-nos, uma beleza, terra, chão, pense, prelúdio, em processo, em leitura, implacável, novamente, implacável, livros, músculo, amanhã, impressão, deleite, espinha, próxima página, dia, veja, espelho, singeleza, gráfico, primoroso, diagrama, gráfico, imprimir, um rascunho do corpo, é um verbo, figurar, dentro de um amado, permanecer. (Tradução minha).

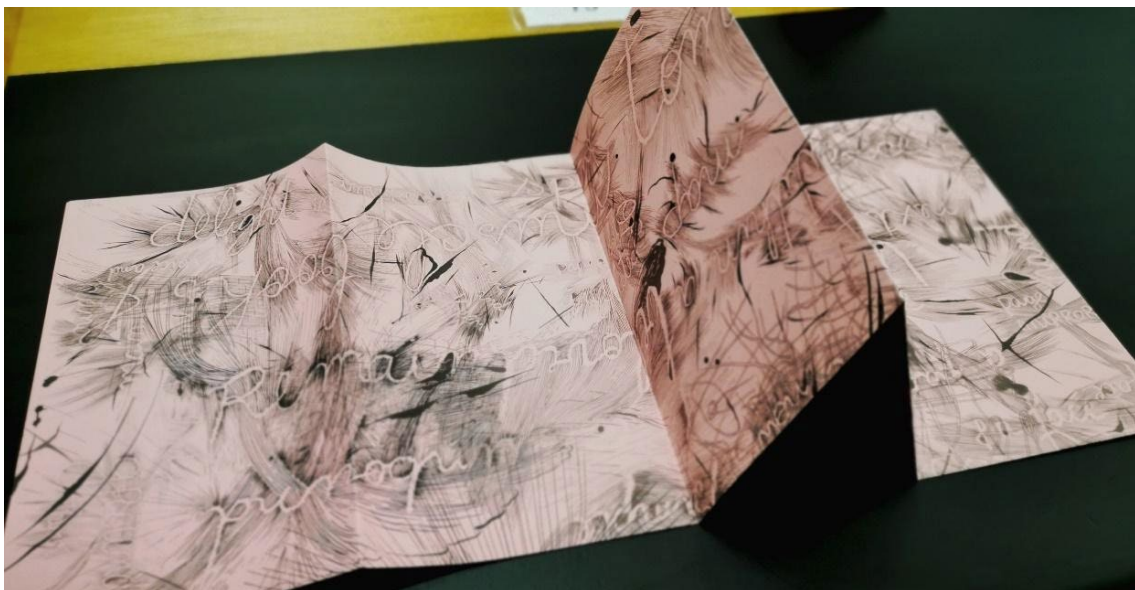


Fig. 166 - Map, 2013. Isabel Baraona. Coleção Biblioteca de Arte Calouste Gulbenkian. Registro meu, 2022.



Fig. 167 - Escrever como caminhar, 2019. Isabel Baraona. Coleção Biblioteca de Arte Calouste Gulbenkian. Registro meu, 2022.

A ideia de mapa também aparece em *Territórios Moevições* (2018), de Luma Flores e Felipe Rezende. Trata-se de um pequeno livro-sanfona desdobrável e que pode ser redobrado de múltiplas maneiras, parecendo, em determinadas perspectivas, um

labirinto. Os autores afirmam que

Este livro é uma mapoteca perdida, um baú extraviado, cujos mapas não levam a tesouro algum além deles próprios. Outrora instrumentos de poder, foram desenhados por seus cartógrafos, esquadrinhando o traçado das ruas da cidade, o labirinto tropical de Salvador. (REZENDE e FLORES, 2018).

Nele, os autores criam uma espécie de conversa entre Jean Baudrillard<sup>34</sup> e Jorge Luís Borges<sup>35</sup>, fazendo com que trechos de seus livros percorram as ruas de Salvador, convergindo em um objeto no qual o mapa é real e absurdo ao mesmo tempo. Nesse território, o leitor é quem faz as possibilidades de leitura a partir das dobras de páginas, podendo reordenar as frases a seu critério, mesclando os discursos dos autores. Na minha leitura, que procurou seguir a *quase* linearidade do livro, formou-se o seguinte texto:

Naquele império a arte da cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma província ocupava toda uma cidade. E o mapa do império, toda uma província. Mas já não se trata do mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro que constituía o encontro da abstração. **Pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encontro do real.** Com o tempo, esses mapas desmedidos não satisfizeram e os colégios de cartógrafos levantaram um mapa do império. Que tinha o tamanho do império e coincidia pontualmente com ele. **Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projecto louco de cartógrafos de uma coextensividade ideal dos mapas e do território, desaparece [...]. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive.** É agora o mapa que precede o território - precessão dos simulacros... É ele quem engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. Menos adictas ao estudo da cartografia, as gerações seguintes entenderam que esse dilatado mapa era inútil e não sem impiedade o entregaram às inclemências [...]. **É o real, e não o mapa, cujos vestígios sobrevivem aqui e ali nos desertos que já não são os do império, mas o nosso.** Nos desertos do oeste perduram despedaçadas ruínas do mapa, habitadas por animais e por mendigos. Em todo o país não há outra relíquia das disciplinas cartográficas. (REZENDE e FLORES, 2018).

Por fim, nas últimas páginas encontro um território onde pousa o título *O Deserto do Próprio Real*.

<sup>34</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

<sup>35</sup> BORGES, J. L. *Sobre o rigor na ciência*. Em: *História universal da infância*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

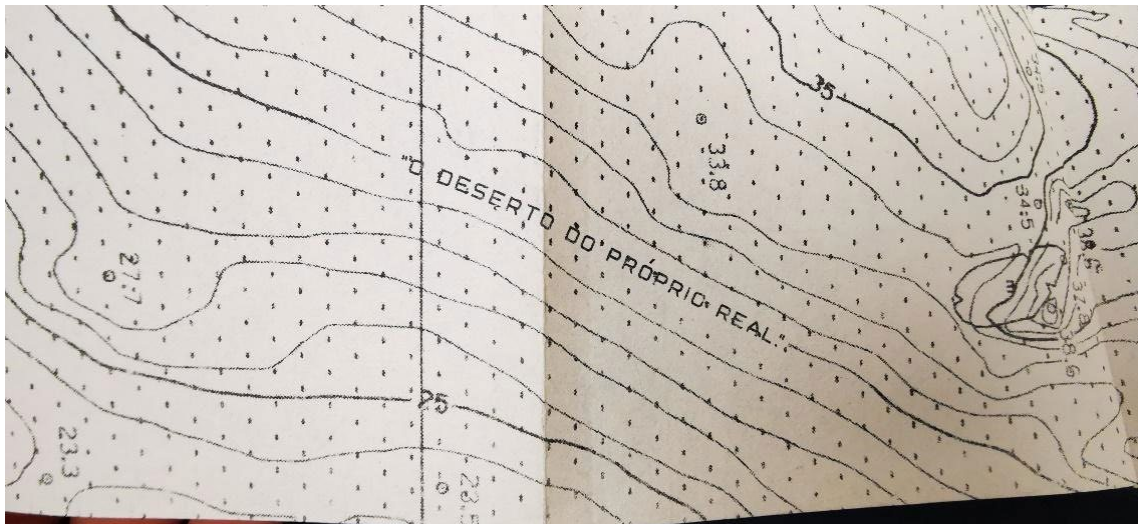


Fig. 168 - Páginas do livro de artista Territórios movediços, de Felipe Rezende e Luma Flores. Incubadora de Publicações Gráficas, Salvador, 2018. Coleção de livros de artista da British Library. Registro meu.

Aqui o Mapa, ao passar a convergir com o real, é finalmente descartado pelas futuras gerações. Nesse sentido, afirma-se a impossibilidade de representação total, que só é possível no terreno do absurdo. É nessa impossibilidade que o corpo e as sensações se afirmam. Os mapas de Wendy Morris assumem o fracasso da convergência com o real e ganham força no território do imaginário. A artista tenta recriar, em um retorno à região geográfica percorrida por seus antepassados e a partir de seu próprio corpo, a história da qual não tem registros. Na impossibilidade de voltar no tempo é que ela faz do seu corpo um veículo para registrar, grafar, marcar, de todas as formas possíveis, aquilo que nenhum mapa seria capaz de criar.

Por sua vez, o barbante que fecha o livro de Eunice Artur parece recriar os mapas de Borges, no sentido de quase-convergência com o real. O mesmo barbante, que tenta refazer a medida do deslocamento da artista, torna impossível o exercício de leitura, que nos dá vista aos encontros da artista com a comunidade que se reunia na praça. Já os mapas de Isabel Baraona resistem a qualquer exercício de grafias que não estejam inscritos nas relações entre o seu corpo e o papel ou, posteriormente, nos exercícios de leitura que fazem o leitor se encontrar com os desdobramentos da sua relação com o próprio corpo. Esses mapas são exercícios de resistência ao impossível: o mapa de Felipe Rezende e Luma Flores nunca convergirá com a vivência de uma cidade como Salvador, com suas ruas labirínticas. E, por isso mesmo, esses mapas possibilitam exercícios de encontro consigo e com o outro, tanto aos criadores quanto aos leitores.

#### 4.4 Entre a Calouste e a Estação Laranjeiras

Durante o desenvolvimento do meu estágio doutoral, na cidade de Lisboa,<sup>36</sup> Lá, estendi minha prática de coletas aos caminhos que percorria. Em caminhadas entre a Fundação Calouste Gulbenkian, local de minhas pesquisas bibliográficas e minha casa, próxima à estação do metrô Laranjeiras ou em passeios pela cidade, passei a me interessar pelas plantas que eram escolhidas para ornar as casas e as ruas. Quando cheguei era primavera e as ruas estavam tomadas de flores. No jardim da Fundação, havia flores que chamavam a atenção pelo perfume. E eu comecei a coletar todas essas plantas entre as páginas de um caderno que levava sempre comigo.

Também comecei a encontrar brinquedos e objetos inusitados pelas ruas e até mesmo fazer coletas nas praias que visitava. Das coletas, passei ao exercício de ordenar esses objetos por tipologias e fotografá-los. Dentre as flores, encontrei muitas espécimes asiáticas, brasileiras ou africanas. Ao centro da composição fotográfica que fiz com as flores está, por exemplo, a trombeta de anjo, originária da região costeira do sudeste do Brasil e muito utilizada nos rituais de algumas tribos amazônicas para potencializar os efeitos da ayahuasca. Ao mesmo tempo em que me vi criando uma espécie de mapeamento das flores do caminho a partir dessas coletas, também comecei a pensar nas rotas que essas plantas teriam feito até se tornarem as preferidas entre os jardineiros e paisagistas europeus.

---

<sup>36</sup> O estágio doutoral em Lisboa foi possibilitado por meio do Programa Capes/Print e ocorreu no período entre 6 de maio e 26 de dezembro de 2022, na Universidade de Lisboa, sob orientação do professor João Queirós.





Fig. 169 - Entre a Calouste e a Estação Laranjeiras. Fotografia digital da série Souvenir. Taila Idzi, 2022. Fonte: arquivo pessoal.

No episódio *The botanical past* (2021), do podcast *Art & Ideas*, da BBC britânica, a acadêmica de literatura moderna Lauren Working explora questões profundas que emergem das naturezas mortas a partir do século XVI na Holanda e, posteriormente, nas salas de jantar e armários da cozinha de aristocratas e comerciantes ingleses, onde uma combinação quase impossível de encontrar na natureza (entre flores, frutos e até

mesmo animais) é conjurada em uma mesa. Ao se criar, a partir de elementos tão distintos, uma beleza calma, também se está produzindo quebras e fraturas em outros lugares, afirma Working. Um exemplo disso seria a destruição das florestas tropicais na busca por baunilha. Para ela, "se torna impossível *desver* a dinâmica da colonização<sup>37</sup>" nessas imagens.

No mesmo episódio, a historiadora Katie Donington fala sobre as dinâmicas existentes entre a botânica e a escravidão no Império Britânico a partir do estudo da história da família Hibbert. Enquanto a família enriqueceu com plantações de açúcar, com o comércio de escravos na Jamaica e posteriormente com atividades comerciais nas Índias Ocidentais, George Hibbert investiu o dinheiro da família em suas coleções, dentre elas, uma vasta coleção de plantas "exóticas", vindo a ser conhecido como botânico entre seus pares na sociedade inglesa da época. Isso evidencia a profunda relação entre pertencer a uma cultura iluminista e cientificista e o quanto essa mesma cultura pode revelar a barbárie da escravidão e a devastação causada pela monocultura. É à mesma cultura iluminista e cientificista que se refere Rosana Paulino, ao conjurar, em sua poética, estranhos herbários nos quais reverberam as relações entre corpos negros, espécimes animais e vegetais.

Ao fazer um mapeamento afetivo das plantas do meu caminho, não pude desver a trombeta de anjo em meio a tantas flores tidas como exóticas, nem mesmo as histórias que ela fazia evocar: ela é a maior das flores, amarela. Dela emanava um cheiro magnífico. Das suas propriedades medicinais e de cura, eu soube por meio do alerta de um rapaz alemão que estava no mesmo jardim. Ele me disse que a planta era venenosa. Preocupada, fui pesquisar se aquela flor, tão linda e tão perfumada, era de fato venenosa. Sua origem era a mesma que a minha, éramos dois corpos estranhos em um jardim europeu. Da tentativa de fazer um mapa, talvez como a própria Wendy Morris, fiz reverberar a estranheza que me habita: brasileira, mas com dificuldades de ser reconhecida como brasileira em um país onde todos falavam a minha língua, mas comigo falavam inglês. Como Adriana Calcanhotto, me sinto uma impostora em minha própria identidade.

---

<sup>37</sup> Traduções minhas a partir de *New Thinking: The botanical past*. Mediação de: Christienna Fryar. Convidadas: Lauren Working, Katie Donington, Daisy Butcher, Sharon Willoughby. [S. l.], BBC, Arts & Ideas, 01 Jun 2021. Podcast. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p09jxg3c>>. Acesso em: 15 mai. 2023.



Fig. 170 - A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical, Rosana Paulino, 2018. Impressão digital, colagem e monotipia sobre papel, 48x33cm. Fonte: <https://art.utexas.edu/>

Ao refazer a partir do meu corpo as rotas até o velho continente, confronto-me com a minha estranheza, com as questões da colonização e com a complexidade da

constituição da identidade brasileira. Talvez fazer-se outro para si mesmo, desnaturalizar a beleza das flores e confrontar-se com o próprio labirinto seja a grande questão do caminho.

#### 4.5 El Puerto: o corpo do andante como lugar do encontro



Fig. 171 - EL Puerto, Leonilson, 1992.  
Bordado sobre tecido de algodão e espelho emoldurado. Fonte:  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Pouco antes de retornar ao Brasil, escrevi um poema saudosos de quem retornava à casa e ao encontro de todas as coisas que me eram um tanto mais conhecidas e habituais. No entanto, percebia em mim uma transitoriedade que compreendi melhor depois, com a chegada à casa, em Porto Alegre. Ao voltarmos, não somos os mesmos. E as coisas também se modificam. Agora, relendo o poema, percebo que ele tem relação com uma obra que me acompanha na minha trajetória como artista, professora e educadora. As longas viagens e os processos intensos da experiência, recriam, intensificam, adensam nossas relações com o que já nos era conhecido. E isso aconteceu com a obra *El Puerto*, de Leonilson.

Quando a vi pela primeira vez, lembro da estranheza que ela me provocou com seu caráter simples: um espelho barato de banheiro, desses que se encontra em uma de utilidades domésticas, é recoberto com um tecido muito comum e bastante simples. Sobre ele estão bordadas informações-chave para compreender a obra: “LEO / 35 / 70 /

179 / EL PUERTO". As informações identitárias, aparentemente banais, como as descritas em fichas médicas ou de ocorrência policial, como nome, idade, peso e estatura, tipificam o sujeito. Mas *El Puerto* dá a essas informações um caráter de singularidade. Afinal, o porto ocupa um lugar importante na literatura, na poesia e no imaginário e esse porto não é outro senão o corpo do artista.

Como pontua Michel Onfray em *Teoria da viagem* (2009, p. 67), "Todos os grandes viajantes retornam ao porto, ao porto de matrícula depois dos quarenta anos, depois das peripécias planetárias, das aventuras selvagens e perigosas". Foucault também é claro sobre a importância do porto como local de segurança em face aos perigos de uma viagem, ao tratar da metáfora da navegação, na *Hermenêutica do Sujeito*. Seguindo com Onfray, o autor assume que esse

[...] lugar deixado e depois reencontrado é o eixo em torno do qual oscila a agulha da bússola. Sem ele não há pontos cardeais, nem rosa dos ventos, nem possibilidade de deslocar-se e de organizar uma busca nos mapas do mundo. Nele, treme e vibra, frágil, o aço que indica o norte magnético da bússola, sem a qual não há direção, nem ida nem retorno possíveis. Uma cartografia sem indicações de direção não apresenta interesse, não tem sentido. Tampouco quando lhe falta uma escala. O domicílio funciona como bússola, cuja etimologia remete à forma original, uma pequena caixa – como a casa. (ONFRAY, 2009, p. 67)

Esse porto ao qual retornamos não é outro senão nós mesmos. Talvez esse seja o sentido mais estranho do trabalho de Leonilson, que a longa viagem, com o afastamento de tudo o que conheço e, posteriormente, o retorno, me faz entender. Ao retornar, a mim e a todas as coisas conhecidas, é difícil, logo de início, acostumar-se. Entretanto, em um sentido muito especial, o artista parecia entender profundamente essa relação entre o corpo e o porto. A obra é de 1992, pouco antes da sua morte. Em 1991, o artista descobre em si uma doença mortal e devastadora na época, o HIV. Diante dessa realidade, sua relação com o corpo ganha intensidade em suas obras. Perceber a fragilidade e a finitude desse porto é algo incomensurável e, no entanto, a nossa finitude sempre está à espreita.

Na intensidade de uma vida, o corpo também é um local de encontro consigo e com o outro. Em uma obra marcada pela afetividade e pelas relações amorosas, de caráter confessional, como a de Leonilson, esse porto é também o lugar do encontro com o outro, das sensações, lugar de viver as paixões e tudo o que nelas é intenso e



prazeroso. Um espelho coberto mostra a delicadeza e a fragilidade que é encarar o definhamento do corpo, a própria finitude e, por consequência, a partida drástica que nos separa de quem amamos e de tudo o que conhecemos.

Talvez as longas viagens ensaiem uma partida que é sem retorno. A questão da partida é explorada em seus diferentes sentidos por Jean Luc-Nancy (2011) a partir do verbo em francês *partir* (partir) e da palavra *départ* (partida). Esse autor nos lembra o sentido de *partir-se* como uma divisão. Naturalmente, de uma divisão entre um lugar de onde se sai e aquele para onde se vai, mas também temos aí a ideia de uma partida enquanto divisão de si mesmo. Segundo essa ideia, há algo de nós que deixamos nos lugares de onde partimos. Em contrapartida, há algo das coisas e dos lugares que permanecem em nós.

*Coisas de lá / Aqui já está sumindo eu III* (2018), de Ana Gandum e Daniela Rodrigues me ajuda a elaborar a noção de partida como o ato ou efeito de partir-se, onde o corpo se faz porto. O livro é a terceira edição de um catálogo que reúne as pesquisas de duas mulheres portuguesas que vivem na cidade do Rio de Janeiro e investigam os fluxos migratórios de portugueses que foram morar na mesma cidade. Nos dois trabalhos, há um acúmulo significativo de materiais a partir dos quais essas histórias são contadas. Por esse motivo, ao juntar essa materialidade, formada por fotografias, objetos do cotidiano e desenhos, as autoras se concentraram nas narrativas que deles emanavam.

Ana Gandum inventaria materiais que fazem parte do cotidiano desses portugueses. Seus relatos são ditados por uma materialidade que é fotográfica, e falam de assuntos como

[...] vontades de fuga, decisões de partir e preparativos de viagem, exílio, estratégias de resistência, ânsias de trabalho e dinheiro, aquisições de casas, anéis e carros, perdas materiais e amorosas, despedimentos, cartas trocadas, memórias esquecidas repensadas e por isso lembradas, a ausência da lembrança, casamentos, primeiras-comunhões e batizados, mudanças de cidade, mudanças de estado, nascimentos, passeios pela cidade e pelo campo, visitas de família, férias em Portugal, considerações sobre a pátria nem sempre amada, sobre música, desbunda, mandioca e carnaval. (GANDUM e RODRIGUES, 2018, s/p).

Daniela Rodrigues percorre os fluxos migratórios com o olhar, desenhando e

fazendo anotações do que vê, sente e ouve. Dentre os entrevistados, havia muitos "portugueses que, desde a primeira entrevista, me afirmaram que provavelmente não me poderiam ajudar num trabalho desta índole porque, afinal, não se consideravam... portugueses. Pelo menos não 'desses portugueses típicos' (...)". As comparações são feitas com imigrantes pertencentes a fluxos migratórios de um passado longínquo e que enraizaram de outra maneira o sentimento de ser português. Novamente, o tema da identidade parece persistir. Com relação às gerações anteriores de migrantes, até mesmo o sentimento de pátria é outro, muito menos apegado a nacionalismos. Na conversa que tem com um de seus entrevistados em uma praia, o jovem diz que

Ele considera o Brasil como um percurso, uma linha evolutiva no caminho espiritual e uma libertação dos corpos e continua a dizer que eu ainda estou demasiado europeia. Pergunto-lhe o que é que tenho que fazer. Usar umas calcinhas mais cavadas e chinelo no pé? (GANDUM e RODRIGUES, 2018, s/p).

O diálogo mostra esse ponto de tensão no qual o estrangeiro passa a habitar o que antes poderia ser o familiar, é um de seus conterrâneos, falando de suas considerações acerca das formas como a travessia também o atravessa, marca e modifica o que antes pensava. Também o tema do retorno às origens se faz presente nos apontamentos da autora, que fala dos objetos que encontra no retorno dos amigos à terra natal. Ela relata, por exemplo, as caixas e outros materiais empilhados no apartamento de uma dessas entrevistadas, que está voltando a Portugal “depois de 4 anos e 11 casas no Rio de Janeiro”. Há caixas com etiquetas endereçadas a outras pessoas, sobre as quais escreve: “(...) coisas que me tinha dito antes consideradas inseparáveis de si estavam agora amontoadas no chão e na bancada da louça, para oferta”.

Esse tipo de deslocamento, com um tempo de estadia mais longo, provoca-nos a mudar de guarda-roupa, como as calcinhas mais cavadas e os chinelos que a autora cita. O passado passa a ser, como canta Belchior, “uma roupa que não serve mais”. Os objetos “inseparáveis de si” são uma marca genuína do tipo de mudança que deixar a terra natal para viver alhures provoca. Ter vivenciado no processo de pesquisa a partida dos outros portugueses de terras brasileiras também a convoca a escrever sobre o que ela sente ao retornar a Portugal e também dos objetos que voltam, aos poucos, para si, trazidos por amigos que também retornam do Brasil:

Escrevo essas linhas em Novembro de 2018, regressada a Portugal. Há poucas semanas assisti à eleição de Bolsonaro em directo de Lisboa ao lado de vários portugueses [...] amigos que participaram nesta pesquisa e de outras pessoas - portuguesas e brasileiras - que reconheci entre os trânsitos Portugal/Brasil [De coração nas mãos]. A reciprocidade do sistema migratório entre os dois países voltou a se inverter. J. estava comigo nessa noite. Deixou sacos e caixas e coisas guardados em apartamentos de amigos e na casa de um ex namorado no Brasil. A cada viagem ou visita de amigos chegam agora de volta muitas mais cheias de lá. (GANDUM e RODRIGUES, 2018, s/p).

Os objetos acabam por estabelecer uma espécie de ponte, nas pesquisas das duas autoras, entre o ficar e o partir. E as histórias que deles emanam constroem os sentidos do partir, do ficar e do retornar. Essas reverberações fazem dos simples objetos um lugar de aportar nas memórias e lembranças de tempos distintos, nos convocando a sempre ser outro. Pois não há como partir sem se partir, deixando resquícios mais do que materiais.

#### **4.5.1 Eu (não) sou daqui (2017): no exercício da escuta, a costura do coração**

Em 2010 eu vim morar em Porto Alegre e aqui conheci boa parte do meu ciclo de amizades, muitas delas com colegas do Instituto de Artes da UFRGS. A partir de 2013, muitas das minhas amigas ganharam o mundo, em busca de novas oportunidades. Para elaborar a saudade e as partidas de pessoas tão queridas, pedi que algumas amigas me contassem sobre o trânsito entre cidades e a respeito da nova vida. Uma delas era Ana, amiga bogotana que ganhei por permanecer em Porto Alegre. E assim nasceu o vídeo *Eu (não) sou daqui (2017)*.

*Eu (não) sou daqui (2017)* é o desdobramento de *Estudos para cirurgias do coração*, um trabalho iniciado em 2014, que consiste em uma obra multimidiática, pensada a partir de uma pilha de almofadinhas de coração de algodão, preenchidos com fibra sintética. A pilha era, a princípio, a ideia de descarte de tudo o que é humano nas grandes cidades, frente aos processos burocráticos e excludentes que a nossa sociedade cria. No objetivo de produzir imagens do processo para fins exclusivamente de registro, comecei a filmar meu próprio gesto de produzir uma pilha de corações. Os vídeos me mostram imprimindo a imagem do coração com serigrafia sobre o tecido, cortando e

costurando os corações, preenchendo-os com fibra sintética e, por fim, costurando os corações.

*Eu (não) sou daqui* era, a princípio, um vídeo sobre o processo de costura da pilha de corações. No entanto, eu passei a ver uma poesia emanar do processo, nos gestos de imprimir os corações – algo que falava muito dos processos que tentam burocratizar o humano e, no entanto, falham, uma vez que as imperfeições da serigrafia, no processo manual, resistem à minha intenção fabril – de cortar o tecido e costurar corações.

Nesse costurar coração, a ideia se afirmou de forma muito clara, nos sentidos que o gesto emana. E eu quis preencher esse silêncio da agulha de costura com a palavra do outro. Algo que, pensando agora, até me lembra o poema de João Cabral de Melo Neto: viver o tempo na ponta da agulha, com todo o deserto de silêncio que é a costura... E também essa necessidade de preencher o silêncio, ou a transparência do tempo, “ir viver nas ruas / onde o enchem e o matam as pessoas”, enchendo o meu silêncio de ponta de agulha com a palavra do outro. Ou melhor, *das outras*, uma vez que pedi a amigas minhas, também artistas e professoras, que contassem a experiência de migrar, ir viver em uma outra cidade, distinta ou distante da sua de origem.

A primeira voz que ouvimos, enquanto assistimos a costura de coração, é a de Aline, que lê o trecho de um texto de Bernardo Soares, um dos tantos heterônimos de Fernando Pessoa, que diz muito desse lugar do trânsito que não é somente passagem, mas a própria vida. No texto, o narrador-personagem é surpreendido pela morte do barbeiro que trabalhava na cadeira ao lado de onde está sentado, o que lhe provoca profunda reflexão acerca da própria vida:

Saudades! Tenho-as até do que me não foi nada, por uma angústia de fuga do tempo e uma doença do mistério da vida. Caras que via habitualmente nas minhas ruas habituais - se deixo de vê-las entristeço; e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida.

O velho sem interesse das polainas sujas que cruzava frequentemente comigo às nove e meia da manhã? O cauteleiro coxo que me maçava inutilmente? O velhote redondo e corado do charuto à porta da tabacaria? O dono pálido da tabacaria? O que é feito de todos eles, que, porque os vi e os tornei a ver, foram parte da minha vida? Amanhã também eu me sumirei da Rua da Prata, da Rua dos Douradores, da Rua dos Fanqueiros. Amanhã também eu - a alma que sente e pensa, o universo que sou para mim - sim, amanhã eu também serei o que deixou de passar nestas ruas, o que outros vagamente evocarão com um «o que será dele?». E tudo quanto faço, tudo quanto

sinto, tudo quanto vivo, não será mais que um transeunte a menos na quotidianidade de ruas de uma cidade qualquer.

Ana, que é atriz, narra suas experiências logo de sua chegada de Bogotá, na Colômbia à pequena cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Em um tom dramático e divertido, que lembra um resumo de novela, tão comuns a nós latinos, ela faz um resumo de sua vida: que trabalha em um restaurante de taiwaneses junto com um moçambicano, fala das colegas de apartamento veganas, de uma amiga ministra com quem faz uma disciplina sobre ética e pesquisa em educação e das suas aventuras de bicicleta.

Janete, que é de Minas Gerais, narra sua relação com a cidade de Porto Alegre, nem sempre fácil, uma vez que os portoalegrenses, mesmo as pessoas mais sensíveis, entre elas artistas com quem convive, parecem ter orgulho de sua solidão. Como se, para ser interessante para as pessoas, fosse necessário ser também indisponível, jogar as regras de um jogo da vida, que “se resume a brincar de *Tom e Jerry*.”

Raquel, que é de Porto Alegre e foi morar em São Paulo, narra sua relação com a terra natal. Cada vez que retorna

De novo, volto para minha cidade velha e conhecida, onde sei onde terminam as ruas, onde em cada lugar deixei uma memória e um pedaço de mim mesma ao longo dos anos. Não que tenham sido anos que eu gostaria de voltar. Não todos. Mas a vida é feita assim, de nostalgia e do dourado com que emolduramos o passado. (...)

Mas agora, quando retorno para minha pequena cidade portuária, é como rever um álbum de fotos. E aos os velhos rostos apagados que retomam a vida e ao mesmo tempo em que se sedimentam como estátuas que eu sei que sempre estarão no mesmo lugar. Renato na sua cozinha fazendo outro bule de chá depois de mais um beck, entre uma torrente de palavras sobre Londres ou Berlim que já esqueci, Nico com seus olhos preocupados e uma cabeça cheia de fios desencapados no telhado ao pôr-do-sol hollywoodiano. Meus próprios pais, envelhecendo, em seu sofá no fim de domingo sorrindo e me fazendo acreditar que o mundo é mais simples depois de mais um pedaço de bolo. Quando retorno aqui é como ler um livro sobre mim mesma e todos aqueles que povoam meus sonhos. E o sonho sempre termina abruptamente sem eu conseguir segurar o restinho dele com a mão. Me deixa um buraco por dentro.

Sobre São Paulo, ela diz que “é inevitável ser solitário na terra das oportunidades”, sendo somente possível se aproximar de outros estrangeiros:

que também vagam por esse deserto de prédios e avenidas. Por sorte ou destino, os vagantes sempre se encontram em algum ponto ou outro, quando procuram um



pouco de ar. Encontrei Jean assim, em suas camisas floridas e a pele cor de canela vinda do norte do país, meu grande novo amigo e parceiro de tantas conversas sobre o nada. E André, seu namorado, que tem os olhos daqueles que viveram mais do que os anos estampados na carteira de identidade.

As palavras de Raquel dizem muito sobre partir enquanto partir-se, deixar algo de si no outro, ter, em si, muito de todos os lugares em que passamos, carregar, até quando durar a memória, todas essas marcas em si: o sofá no qual os pais envelhecem, os novos amigos, as camisas floridas na cidade cinza.

De Bogotá a Porto Alegre; de Porto Alegre a São Paulo; de Caxias do Sul a Porto Alegre; de Belo Horizonte a Porto Alegre: o que trazem essas vozes femininas a respeito de suas experiências? Mais do que qualquer questão, a relação com o outro se mostra bastante importante no vivenciar uma cidade: das figuras conhecidas do bairro, que compõem sua paisagem social, às amizades que se fazem entre sujeitos que têm em comum esse não pertencimento ao lugar; da cidade como lugar de encontro de figuras tão diversas quanto um grupo de imigrantes taiwaneses, uma amiga ministra e colegas de apartamento veganas; e da cidade como lugar do desencontro, no qual as pessoas parecem ter orgulho de sua solidão.

A partir dessas narrativas, o ato de fechar o coração pode ser pensado como o de costurar feridas, mas também é possível considerar que a mesma agulha que fecha uma ferida pode estar unindo, pela costura, diferentes coisas – como os sotaques das vozes que tomo emprestadas, o ritmo de suas falas, além de lugares, cidades e universos particulares distintos. É também um exercício de compor-se, montar-se com aquilo que as vozes de minhas amigas fazem ecoar na minha carne, uma vez que também eu sou uma migrante, nunca tendo encontrado lugar em minha cidade de origem, fabril, industrial, de imigrantes. Ou de se confrontar com a possibilidade de alçar novos voos, perscrutando, nessas vozes, aquilo que pode ser um medo de se aventurar em terras desconhecidas ou longínquas. A obra é, portanto, um ensaio à errância que engendrei anos mais tarde.



Fig. 172 - Eu (não) sou daqui. Frame de vídeo, Taila Idzi, 2017. Fonte: arquivo pessoal.

#### 4.6 Os deslimites da cidade: desenhar a cidade a partir do que ela não é



Fig. 173 - Vista aérea de Porto Alegre, 23/06/2018. Diários de voos, Taila Idzi, (2018-2019). Fonte: arquivo pessoal.

Cruzo a última cancela  
do campo pro corredor  
E sinto um perfume de flor  
Que brotou na primavera  
A noite, linda que era,  
Banhada pelo luar  
Tive ganas de chorar  
Ao ver meu rancho tapera

Como é linda a liberdade  
sobre o lombo do cavalo  
E ouvir o canto do galo  
Anunciando a madrugada  
Dormir na beira da estrada  
Num sono largo e sereno  
E ver que o mundo é pequeno  
E que a vida não vale nada  
(RAMIL, vitor. *Deixando o Pago*. In: *Ramilonga, a estética do frio*.)

1997.)

Observo, ao longe, a linha de contorno que divide o Rio Guaíba e a cidade de Porto Alegre. Uma paisagem tão familiar e ao mesmo tempo nunca a mesma, que vai se desenhando à medida em que parto em direção a Belo Horizonte. Na cabeça ecoam os versos de Vitor Ramil, pois como o personagem de *Deixando o pago*, reconheço os contornos das igrejas, ruas e do Centro Histórico, onde morei por cinco anos. Como nos versos de Ramil, *tive ganas de chorar ao ver meu rancho tapera*: lá de cima, na vastidão em que se perdem as definições da cidade e, com elas, também nós nos perdemos. Entre março de 2018 e meados de 2019, o deslocamento semanal entre Porto Alegre e Belo Horizonte para frequentar as aulas na Universidade Federal de Minas Gerais tornou-se uma questão de pesquisa.

Isso ampliou o escopo de trabalhos envolvendo a questão do trânsito que eu vinha desenvolvendo desde a criação das poesias de *Palavra mordente* (2017-2019) e do vídeo *Eu não sou daqui* (2017). Todas as semanas eu fazia um percurso de 42,6 km entre meus dois locais de trabalho, percorria entre 16 e 21 km entre o aeroporto e qualquer um dos meus locais de trabalho e até 1500 km entre o Aeroporto Salgado Filho e o Aeroporto de Confins, 9,6 km entre o Aeroporto Salgado Filho e minha casa. Eu produzia diários dos meus percursos, registros foto e videográficos e, posteriormente, desenhos e gravuras.

Os percursos traçados não só me fizeram conhecer lugares novos como também intensificar minha relação com minha própria morada. Nesse sentido, o trabalho criado em sua relação com o trânsito pode ser entendido como um processo de subjetivação, uma dobra que extrapola os contornos, os limites traçados no planejamento arquitetônico ou na cartografia. Como nos trabalhos de Lívia dos Santos, e Eunice Artur, ou mesmo nos mapas de Wendy Morris, o corpo traça linhas resistentes à racionalidade, uma vez que ele mesmo é permeado pelo fora, pelo outro.

A Avenida do Contorno, em Belo Horizonte, passou a fazer parte desse meu imaginário do incontornável. Como estuda o pesquisador da geografia urbana Alexandre Borsali (2010), trata-se de uma avenida planejada para dividir "a área reservada pelos profissionais liberais, comerciantes e funcionários públicos da área destinada à população de menor poder aquisitivo." (BORSAGLI, 2010), mas que teve seus limites

extrapolados “muito antes do que se previa, nos primeiros anos do século XX.” (BORSAGLI, 2010). Ainda como nos conta o autor, embora o planejamento contasse com uma infraestrutura para prover as áreas onde passaria a avenida, o mesmo planejamento não deu conta do aumento populacional, ocasionado pela maior flexibilidade de regras para a construção com relação à zona urbana e o inflacionamento de terrenos da zona urbana.

O nome da avenida chamou-me a atenção e, pesquisando sua história, pude perceber que eu mesma fazia, nestes meus percursos, uma espécie de cartografia afetiva, como propõe Onfray (2009). Em vez de traçar linhas precisas, as cidades é que traçavam suas linhas no meu corpo, no meu imaginário e na minha memória. Fui compondo essa estranha cartografia a partir das linguagens já mencionadas, mas também das coletas: de embalagens de alimentos que eu gostava ou que me chamavam atenção pelo design, de papéis de embrulho com estampas peculiares, de postais e materiais de divulgação dos eventos que eu tinha interesse. Soma-se a tudo isso, ainda, um conjunto de escritos sobre as cidades de Belo Horizonte e de Porto Alegre, de artistas e escritores que me ajudam a compor esse imaginário da cidade.

Nesse exercício compositivo, me aproximei também das vozes das mulheres de *Eu (não) sou daqui* (2017): movida por suas falas, que tantas vezes ouvi ao editar o vídeo, comecei a escrever as vozes que ouvia em minha própria cabeça quando partia:

Parto da minha cidadezinha tarde da noite, deixando lá embaixo as luzes e o vazio de luzes que é o Guaíba. À medida em que subimos o coração aperta. Pontos luminosos desenham a cidade. As ilhas parecem até ilhas chiques na escuridão da noite. Vista de longe, é tão imensamente bela a minha cidadezinha. A dor não é só de deixar a quem simbolicamente está lá. É um carinho secreto que eu não sabia que eu tinha por esse lugar. As luzes distraem. Lembro e esqueço da minha própria dor. Chego e parto carregando esse sentimento, esse desejo de querer ficar. Em Belo Horizonte, encanta-me contornar, de ônibus, a lagoa da Pampulha, bairro que carrega os mistérios de uma beleza singular. A beleza das moças dos tempos dos bailes. Usariam pérolas, os cabelos presos com grampos, sapatinhos lustrosos e algum *parfum* que outrora já fora chique, e que agora é aroma de vó? O que Belo Horizonte esconde ao final da tarde, quando a deixo já com saudades e embriagada pelo desejo de perscrutar suas ruas, seus segredos e me perder entre os estudantes que despreziosamente desfrutam as últimas horas do dia? Aqui também há braços e cheiros que me prendem. Há uma luz completamente nova que banha a cidade e da qual sempre me despeço com promessas para quando volte. (Diários de voos, 2018).

O que inicialmente eram registros em vídeo de partidas e chegadas em



perspectivas aéreas passou a ter lugar na escrita, quando as luzes noturnas esmaeciam, quando as nuvens cobriam tudo ou quando, simplesmente, era necessário escrever os pensamentos que me vinham à cabeça. A subida unia as luzes em uma mesma linha de contorno diferentes e, por vezes, distantes pontos conhecidos da cidade. Com isso, fui formulando uma noção de desenho da cidade por meio daquilo que ela não era, daquilo que ela ia deixando de ser e, ao mesmo tempo, naquilo que esse exercício dava lugar a outros desenhos de minhas relações com esses outros – Porto Alegre, Belo Horizonte, suas pessoas e eu mesma.

Para Michel Onfray,

Pouco importa o suporte, desde que a memória produza lembranças, extraia quintessências, elabore referências com as quais organizar mais tarde todo o conjunto da viagem. No amontoado e na balbúrdia da experiência vivida, o vertígio cartografa e permite o levantamento de uma geografia sentimental. (ONFRAY, 2009, p. 52)

Essa “geografia sentimental” pode ser apaixonada, admirada ou saudosa. A partir dos textos de outros escritores e artistas que retratam a cidade de Porto Alegre ou Belo Horizonte, a ideia de deslocamento pôde ser pensada não somente no que diz respeito ao espaço, mas também ao tempo, nas transformações que as paisagens sofriam e que geravam mudanças profundas na vida daqueles que com elas se relacionavam. Muitas vezes essas mudanças eram sentidas com melancolia, como se ao modificar a paisagem algo de si tivesse sido arrancado. Nos escritos de Iberê Camargo (2009), encontramos menções a um riacho, hoje retificado, que outrora existira na Rua da Margem, hoje Rua João Alfredo, uma das principais ruas do centro da boemia porto-alegrense:

Hoje, o Riacho é um curso d’água comportado, despoluído, de águas claras, que caminha entre margens retificadas e, provavelmente, sobre leito de saibro. (CAMARGO, 2009, p. 102).

**Onde está a velha figueira que acompanhava a Ponte de Pedra? Uma parece que faz falta à outra. Eram companheiras.** Dizem que os vegetais sentem e ouvem. Talvez amem. Se isso é verdade, eles também têm alma. **Não me surpreenderia, pois, que numa noite de lua escondida, alguém que por ali passasse visse seu fantasma junto à ponte.** (CAMARGO, 2009, p. 101-102, grifos meus).



Fig. 174 - Rua da Margem, (João Alfredo, década de 1930). Jacob Prudêncio Herrmann.

Fonte: Acervo da Fototeca Sioma Breitman.

Ao imaginar o que supostamente teria acontecido à velha e conhecida paisagem, Iberê Camargo (2009) expressa uma dor que é sua, que é a de não encontrar mais as paisagens da juventude, de quando grupos de artistas se reuniam para pintar à beira do riacho onde conheceu sua esposa, Maria. Há aí uma possível reparação, expressa no fantasma de uma figueira que ladeava a ponte de pedra, conhecido cartão-postal da capital gaúcha, que hoje se mantém graças ao seu tombamento, extinta a sua razão de ser, que era o riacho.

Na exposição *Cartografia imaginária: a cidade e suas escritas* (2018), os curadores Marconi Drummond e Maurício Meirelles reúnem uma série de escritos sobre a cidade de Belo Horizonte, dentre os quais encontramos o de Paulo Mendes Campos (1996):

Belo Horizonte é hoje para mim uma cidade soterrada. Em vinte anos eliminaram a minha cidade e edificaram uma cidade estranha. (...) Em nome do progresso municipal, enterraram as minhas casas; enterraram os pisos de pedra das minhas ruas; enterraram os meus bares; minhas moças bonitas; meus bondes; minhas livrarias; banco de praça; folhagens; enterraram-me vivo na cidade morta. [...] Como se tivessem o propósito de desorientar-me, de destruir tudo que me estendia uma ponte entre o que sou e o que fui.

Aqui, o tom também é saudoso. Como o próprio Iberê Camargo, Campos lamenta a ganância daqueles que elegem o progresso como prioridade, em detrimento de uma cartografia afetiva. E, também ele, encontra a sua forma de vingar o passado soterrado:

**à noite, no fim da caminhada, quando me deito, vou repondo de novo tudo no lugar:** as árvores copadas da avenida, os bares simpáticos da rua da Bahia, as rosas da praça da Liberdade, as lojas tradicionais, as casas com jardins na frente e quintais de fundo. **Chegou a minha vez de demolir. Derrubo tudo que eles edificaram e vou reconstruindo devagar a cidade antiga.** (CAMPOS, 2013, grifos meus)

Nos escritos dos dois autores, as modificações das cidades parecem ter arrancado algo de si. O corte abrupto desses laços, nas palavras de Campos (2013), foi uma “cirurgia de urgência”. Tanto no texto de Paulo Mendes Campos quanto no de Iberê Camargo, a noite tem uma função mágica na qual a Belo Horizonte antiga pode ser reedificada, depois que o autor deita a cabeça no travesseiro, ou a velha árvore, que ladeava a ponte de pedra, faz aparições fantasmagóricas na cidade de Porto Alegre. Essas dimensões, oníricas e fantasmagóricas, dão forças a uma cidade em desaparecimento.

É nesse sentido que Heloísa Murgel Starlig (2002) investiga a cidade moderna a partir de uma “cartografia da perda”. Ela percorre as fantasmagorias de uma Belo Horizonte assombrada, onde uma cidade rural, a Curral Del Rey de outrora, fora ceifada para dar lugar a uma arquitetura insípida, higienista. Segundo a autora,

Em Belo Horizonte, os fantasmas só se manifestam depois que o sol se põe e à noite, em volta da cidade e dentro de cada morador, suspende as horas. Durante a noite, alguns deles costumam escrutinar as sombras em busca do que possa indicar o vazio de uma perda, a solidão de uma ausência. (STARLING, 2002, p. 73)

Assim como os autores que coleciono e que vão costurando, no imaginário, suas relações com a cidade, a autora dá à fantasmagoria da cidade uma quase-subjetividade. É justamente a partilha que interessa a esses fantasmas, uma vez que eles não vagam senão em lugares públicos. Eles tampouco trazem avisos do além, mas "Habitam a cidade e insistem apenas no esforço de demarcar um recorte do que foi vivido no tecido

urbano, antes de desaparecerem, novamente, na escuridão, momento em que se pode perceber a evidência de uma perda iminente." (STARLIG, 2002, p. 71). Em uma cidade que se torna insípida, tendo varrido seus casebres e seu passado rural, talvez a função desses fantasmas seja realmente a de "elaboração de uma certa imagem de mundo comum que possa ser válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade." (STARLIG, 2002, p. 72).

Nesse sentido, Starlig inventaria os fantasmas da cidade: o fantasma do Bairro Serra "bate ponto" à meia-noite no nevoeiro, próximo à esquina entre a Rua do Ouro, e Avenida do Contorno. É um homem de terno preto segurando um guarda-chuva, que lembra os antigos funcionários da capital anterior, Ouro Preto. Por aparecer em um bairro marginalizado, onde morava a população pobre e periférica, faz convergir na sua figura o esquecimento ao qual foram legados tanto os burocratas de outrora quanto os despossuídos. Esse fantasma se assemelha, pela cor das roupas pretas, ao avantesma do bairro da Lagoinha. No entanto, o avantesma não tem rosto. Sua marca é chorar em soluços, outrora espantando os motorneiros ao sentar-se sobre os trilhos dos bondes e, hoje, assustando motoristas de ônibus ao se pendurar nos viadutos.

Nesses traços da cidade moderna, tanto o bairro Serra quanto o da Lagoinha foram os primeiros locais onde a população pobre de Belo Horizonte se assentou, contrariando todo o planejamento urbano já no começo do século XX. Hoje, "a face mais visível do bairro foi inteiramente demolida e o que sobrou vem sendo sugado pelo complexo de viadutos que se esparrama em direção à Pampulha." (STARLIG, 2002, p. 73).

Outros dois fantasmas icônicos de Belo Horizonte são a Maria Papuda e a Moça Fantasma. Da primeira, conta-se que foi a última moradora da cidade antiga e rural de Curral del Rey, que teve seu casebre de pau-a-pique destruído, junto a tantos outros velhos, mulheres e doentes de bócio<sup>38</sup>. Suas aparições ocorrem nas proximidades da Rua da Bahia e Avenida Afonso Pena. Conta-se também histórias de que teria assombrado alguns governadores no Palácio da Liberdade, havendo aqueles que procuravam sair pontualmente às dezoito horas, para não cruzar com o fantasma.

---

<sup>38</sup> A papuda, ela mesma, seria uma doente de bócio, uma doença causada pela deficiência de iodo e que aumentava a glândula tireoide. A partir de 1950, ao sal passou a ser adicionado o iodo, no intuito de prevenir a doença.

Por sua vez, a Moça Fantasma morreu jovem, não tendo se realizado no amor. Dizem que ela desce a Serra do Serra do Curral sempre de branco e perambula pelas ruas do bairro dos Funcionários. Também dizem ser comum que assombre taxistas ao pedir-lhes carona, desaparecendo ao descer nos cemitérios ou terrenos baldios da cidade. Sua aparição ocorre, geralmente, nas noites em que o perfume das flores preenche o ar, evocando “tudo aquilo que o fluxo intenso e banal da vida urbana fez escapar à vista de seus moradores: os amores curtos, o tempo breve, o desenlace de um encontro sem dia seguinte, a vida que murcha de passagem, o fluxo moroso da infelicidade cotidiana.” (STARLIG, 2002, p. 75).

Ao elencar essas histórias, que falam de uma cartografia da perda, volto-me para esse desenho de duas cidades que faço, percorrendo seus contornos, perseguindo suas miragens. Como uma das personagens do vídeo *Eu (não) sou daqui*, Raquel, sinto que tudo o que guardo ou tento reter, nas coletas, nos diários de voos, nas fotografias e vídeos desses lugares de passagem, o faço porque tenho consciência de sua fugacidade. É a “angústia de fuga do tempo” de que fala Fernando Pessoa (2008), ou a melancolia do presente, da que falo nessa tese, que me torna consciente de que todas as belezas de um dia, que reside na alegria de beber uma cerveja com as colegas depois da aula enquanto espero o ônibus para o aeroporto ou na emoção de reconhecer os contornos do bairro onde morava da janela de um avião, tudo isso passará em um piscar de olhos.





Fig. 175 - Infância bogotana, da série Quero ter tempo para rever as coisas que tenho. Fotografia digital. Taila Idzi, 2021.  
Fonte: arquivo pessoal.

Por isso registro, retenho até mesmo o impossível, em um arquivamento do absurdo, guardo até mesmo o perecível: os doces que ganhei de amigos colombianos e que sei que retêm um tesouro secreto para cada um que os experimenta. Seria possível, ao abri-los, conhecer os sabores da infância de meus amigos?

Desenhar os contornos de uma cidade como Porto Alegre a partir da cidade de Belo Horizonte tem a ver com as histórias de uma de minhas personagens de *Eu não sou daqui* (2017), Ana, na medida em que sua história encontra a de Oscar, e a minha própria. Ana e Oscar vieram juntos também da Colômbia para estudar em Porto Alegre. Ao término do curso, acabaram se separando. Oscar foi a Belo Horizonte, Ana ficou em Porto Alegre. Em uma de minhas vindas a Belo Horizonte, encontrei-o coincidentemente na universidade, recém chegado da Colômbia. Ele distribuía doces de lá a todos os amigos, contando que eram os doces da infância: uma antiga marca de chocolates de figurinhas de animais, colecionáveis, e goibadas saborosas envoltas em palha, com menos açúcar que as encontradas no Brasil.

Ela também me contou que, na Colômbia, seus avós levavam conchas do mar à montanha, em Serra Nevada de Santa Marta, no intuito de lembrar a unidade das coisas: a serra já foi mar e o mar já foi montanha. Ao se despedir, deu-me um par desses doces para entregar a Ana. Quando cheguei a Porto Alegre e sem saber desse encontro, Ana chamou-me para ver a abertura de uma Bienal do Mercosul, que se iniciava. Disse-lhe que havia encontrado Oscar, e que tinha uma coisa para entregar.

Deixei na sua mão os docinhos. Nos abraçamos longamente, por incontáveis minutos. Partir é também reencontrar-se: nos sabores de uma infância comum às crianças da Colômbia ou por intermédio do abraço de uma amiga em comum. Ao partirmos – e *nos* partirmos em tantos quanto é possível – deixamos algo de nós nos lugares, e também nos outros. E também os outros se deixam em nós, como no poema de Paulo Leminski (1985, s/ p.):

meu amigos  
quando me dão a mão  
sempre deixam  
outra coisa

presença  
olhar  
*lembrança calor*

meus amigos quando me dão  
deixam na minha a sua mão

Ao juntar, num arquivo, perspectivas minhas e também de outros artistas, outros sujeitos, como as personagens de *Eu não sou daqui* (2017), a respeito da experiência da cidade, penso estar criando uma cartografia imaginária, ou uma cartografia do impossível. À bordo de tantos transportes quanto é necessário para se chegar, traço rotas que contornam uma paisagem no desejo ir à outra. Há, nisso, uma ideia de complementaridade. Não é possível ser gaúcha sem a oposição às mineirices. E só se pode ser gaúcha fora do Rio Grande do Sul, onde me perguntam se onde moro é frio e se tomo chimarrão. Em estranhezas que também são estranhas aos outros, não me reconheço.

Na cartografia imaginária que se faz no trânsito, o tempo e o espaço são suspensos. Estar em trânsito é estar em lugar algum, à espera, próximo de chegar: distante do lugar de partida ou de chegada, nem em Belo Horizonte, nem em Porto Alegre. Sobre o lugar do deslimite, da desmedida, do intermédio e de ser permeada pelo outro que também a cidade representa, Daisy Turrer afirma que “O que torna esses limites indiscerníveis é o imaginário” (TURRER, 2009, p. 79). Alicerçada nas leituras de Maurice Blanchot, Turrer nos mostra que a literatura “é capaz de fundar seu próprio mundo – um *outro mundo*”. O imaginário seria, então, “o mesmo mundo, apenas desdobrado em sua outra versão.” (TURRER, 2009, p. 79). Mas o que isso quer dizer? Para Blanchot, explica a autora, há duas versões do imaginário: a primeira ele encontra na leitura de Sartre, segundo o qual a imagem seria “algo posterior ao objeto, como continuação do real, ou seja, primeiro vemos, depois imaginamos.” (TURRER, 2009, p. 79). A segunda versão, proposta pelo próprio Blanchot, propõe que

o ato de imaginar é uma retomada, é a ‘re-presentação’ de um objeto; logo, esse não deve estar presente, mas ausente à percepção. O objeto, na verdade, não nos é dado através da imagem, mas afastado de nós. A característica da imagem seria, então, a de afirmar as coisas em sua desapareição, a de tornar presente a ausência que a funda. (TURRER, 2009, p. 79-80)

Essa seria, então, a importante questão por trás da ambiguidade da imagem, que

ao mesmo tempo em que nos mostra algo, nos mostra esse algo em presença e em ausência. Por esse motivo, a grande dificuldade em fixar, por exemplo, os contornos de uma coisa viva, como uma pessoa, ou a própria cidade, que está em constantes transformações, como vimos nos textos de Campos (2013) e Camargo (2009). A própria ideia de semelhança é, para Blanchot (1987), relacionada com a morte: o único estado, talvez, em que um ser seria (quase) próximo de ser capturado em imagem. Ao tentarmos capturar a coisa, apreendê-la em seu movimento, ela se mostra em uma relação estranha:

A coisa estava aí, que nós **apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e tornada imagem**, e-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, **não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento**, a coisa presente em sua ausência, a apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho e longínquo como vida e coração único da coisa. (BLANCHOT, 1987, s/p., grifos meus)

Assim, inapreensíveis, são as imagens das paisagens que conheço, e que busco, em vão, capturar em instantâneos que produzo no trajeto. Olho novamente a imagem da cidade de Porto Alegre, desaparecendo na neblina que logo irá cobri-la. Semelhante às imagens dos postais, ela se mostra distante daquela que eu vi no instante em que partia. Cidade viva, reconheço e desconheço-a na fotografia da perspectiva aérea. Desprovida dos sentidos atribuídos por mim, guarda alguma coisa do momento de captura. Por isso escrevo, perscruto seus sentidos na relação entre escritas e outras imagens. A viagem segue. Enquanto persigo meus fantasmas, minhas miragens. continuo a costurar afetos.



Fig. 176 - Frames do vídeo *Eu não sou daqui*. Taila Idzi, 2017. Registro de Felipe Conde.  
Fonte: arquivo pessoal.



#### 4.6.1 Antes da próxima paragem...

Procurei mostrar aqui como a viagem, metafórica ou não, pode ser um lugar de intensificação das relações consigo e de produção da subjetividade. Ela inicia quando fechamos a porta (ONFRAY, 2009) e nos despedimos da própria segurança do lar. E a partir disso, passamos a aceitar a desacomodação que ela provoca como parte do processo de encontro com o desconhecido, este *outro*, o mundo no qual navego. Sou eu mesma, ao ver no outro aquilo que me agrada, me desagrade ou me causa estranhamento. É a possibilidade do encontro com outras formas de ser e com coisas que eu desconhecia – ou achava que conhecia – em mim mesma.

Temos, na figura da chave da porta de casa, na virada dessa chave, o importante encontro com tudo o que é o nosso avesso e, ao mesmo tempo, com as intensidades do corpo posto em movimento. Os ecos de tudo isso se mostram, nas diversas produções que percorro aqui, produtores de poéticas singulares, verdadeiras escritas de si, no sentido que Diana Klinger explora, ao percorrer tanto os escritos de Beatriz Sarlo, Leonor Arfuch quanto os de Michel Foucault, mostrando a existência de uma larga tradição das escritas de si antes mesmo de Santo Agostinho.

A chave da porta de casa, símbolo do encontro com o desconhecido, não apenas nos convida a explorar novos horizontes, mas também nos leva a lugares desconhecidos em nós mesmos. O homem e a mulher do *Conto da Ilha desconhecida*, de Saramago, buscam, dentre tantas outras coisas, descobrir quem são quando aportarem na ilha. Ao mergulharmos em processos de escrita ou arquivamento de si, nas páginas de nossa própria história, podemos ter a chance de habitar o espaço do “e se”, criando outras narrativas possíveis acerca de nós mesmos. Assim como cada viagem nos leva a lugares inexplorados, cada palavra escrita se torna uma porta aberta, um convite para o “e se”, para o “e por que não”. Portanto, que a chave da casa seja também a chave da escrita de si, abrindo portas para a liberdade, a descoberta e a poesia de sermos quem realmente somos.

## Considerações Finais



Fig. 177 - Contramosaico Italiano. Vídeo, 0'26.3s. Taila Idzi, 2023. Fonte: arquivo pessoal.

É impossível ser errante sem deixar algo de si em cada lugar que se vai. E é impossível não ficar com alguma coisa dessa passagem. A Mulher Cortada é aquela que não pode partir sem deixar de amar o presente, sem se emocionar com cada sol que some no horizonte. Não é somente um olhar para o passado que nos torna melancólicos, mas a noção de que o tempo se esvai, pensa a mulher cortada.

Escrever, arquivar e, ousou dizer, produzir arte, carregam consigo uma pulsão de morte. Só arquivamos as nossas memórias porque pensamos nesse

momento derradeiro... E por que? Para quem são esses arquivos? Para nós mesmos, enquanto estamos vivos. Para poder olhar de novo uma imagem, antes que ela se perca, como acontecerá, inevitavelmente, com as palavras recortadas das notas de supermercado, no *Livro de Notas de Supermercado (2022-2023)*.

Arquivar não é somente pensar no amanhã. O gesto arquivístico é uma consciência da beleza do presente. Ele é constituído por um olhar que olha para trás ao mesmo tempo em que olha para a frente, que pensa no depois. Mas principalmente: ele intensifica a nossa relação e o nosso compromisso com o agora. Nos trabalhos que percorro ao longo dessa tese, sinto a pulsação de um agora que já não está mais ali. Mas o encontro com o outro em um tempo que já foi habitado produz uma convergência de olhar entre o leitor de uma obra e o autor. Assim, escritas e arquivamentos de si, em trabalhos de cunho confessional são capazes de nos transportar para um aqui-e-agora do outro.

Eu percorro *Off by heart and out of breath: a silva rerum (2016)*, livro de artista de Wendy Morris e sou transportada para o seu espaço e tempo. Eu consigo vibrar com as suas descobertas e imaginar os caminhos que ela percorreu e, por extensão, os que seus ancestrais percorreram. Eu consigo sentir a respiração e até enxergar o suor da pele de Eunice Artur a partir da leitura de *A busca de si acaba quando termina o último suspiro (2011)*. E não preciso desenrolar o fio que agora repousa em um carretel em uma biblioteca para imaginar essa extensão.

Na convergência de olhar que esses trabalhos possibilitam, encontro ecos daquilo que Michel Foucault (1992) diz sobre as cartas trocadas entre mestre e discípulo na escrita de si greco-romana. Ao passar em vista as ações do seu dia, até mesmo das banalidades cotidianas, aquele que escreve proporciona uma convergência de olhar com o aquele que lê, um face-a-face. E também possibilita a si mesmo um exercício de análise, porque pode fazer reverberar na escrita uma voz sua que ele mesmo desconhece.

Em seu livro *A Hermenêutica do Sujeito (2006)* Foucault conclui que não houve até então, desde o momento helenístico romano, nenhum momento no qual as técnicas de si aparecessem de forma tão coesa, organizada, contínua.

Enquanto isso, as práticas que ele analisa na modernidade, surgem entrecortadas, em migalhas.

Ao olhar para tantas obras multimidiáticas que produzem momentos de tamanha consciência do presente, sinto-me como Caetano ao se ver envelhecendo ao lado de novos nomes que surgem na música, ao lado de transformações tecnológicas assustadoras no campo da linguagem, da comunicação e da arte. No álbum *Meu coco* (2021) ele tece vários comentários sobre suas percepções acerca do presente, sem recair em saudosismos e em muitos momentos, vendo com entusiasmo as produções desse tempo, principalmente na arte, como podemos perceber na letra de Os anjos Tronchos do Vale do Silício (2021), grifos meus:

Um post vil poderá matar  
Que é que pode ser salvação?  
Que nuvem, se nem espaço há  
Nem tempo, nem sim nem não  
Sim nem não

**Mas há poemas como jamais**  
**Ou como algum poeta sonhou**  
Nos tempos em que havia tempos atrás  
E eu vou, por que não?  
Eu vou, por que não? Eu vou

Uns anjos tronchos do Vale do Silício  
Tocaram fundo o minimíssimo grão  
E enquanto nós nos perguntamos do início  
Miss Eilish faz tudo do quarto com o irmão

É muito honesto e de profunda humildade um artista com a idade e com a experiência de Caetano reconhecer que “há poemas como jamais e como algum poeta sonhou”, ainda que habitemos um presente distópico, considerando que vivemos uma pandemia e, não contentes com isso, mais uma guerra que mexe na geopolítica global e ressuscita antigos fantasmas e antigas fissuras entre tantas nações. Sua poesia produz um olhar atento ao presente, que reconhece a beleza do outro mesmo quando reina o caos.

Talvez não tenhamos criado nada tão contínuo, constante, coeso quanto as práticas de si na antiguidade clássica, sobre as quais Foucault se debruça. Entretanto, como produzir essa continuidade em tempos de tantas rupturas,

modificações e descontinuidades? Penso que as práticas aqui analisadas falam exatamente desse lugar do movimento intenso e do trânsito constante, em uma tentativa de colar os cacos, recolher os restos, assim como faço em *Contramosaico Italiano* (2022) e na série fotográfica *Souvenir* (2022).

Por fim, para concluir essa tese, teço algumas considerações a respeito de insights e descobertas que fui tendo ao longo da escrita.

O desejo de habitar o tempo parece ser um paradoxo feliz e uma ânsia comum a muitos artistas. Descubri isso ao me conectar com minhas produções e ao perceber que o tempo da gravura era incompatível com o do trânsito. Durante meu tempo de isolamento, pude finalmente intensificar a minha relação com as imagens produzidas na estrada. Há uma diferença entre corroer uma chapa de cobre com ácido nítrico ou percloroeto: enquanto o ácido nítrico tem um tempo de ação mais rápida, o percloroeto é lento e profundo. Em comparação, a linha que o percloroeto produz é incisiva, percorre a chapa metálica, atingindo a profundidade ideal. O ácido nítrico, por sua vez, pode ser rápido, mas produz linhas apressadas, mais abertas, que rasgam a superfície metálica com violência.

Produzi grande parte das gravuras de *A Melancolia do Presente* em um tempo que chamei de tempo da generosidade: porque tivemos o privilégio de retornar ao trabalho de forma lenta e gradual. Esse tempo e nossa forma de lidar com o tempo produziu uma intensificação profunda de várias coisas que julgamos estarem esquecidas, como a própria conexão com a terra. Muitas pessoas, como eu, meus colegas e meus alunos, passaram a olhar mais para o espaço que habitavam com o amor de quem cultivava algo. Plantar é foi forma de habitar esse tempo estranho, que queríamos que passasse ligeiro.

E nesse sentido, o percloroeto, lento e incisivo, nos oferece uma excelente metáfora para pensar o tempo anacrônico da gravura em metal e das gravuras de modo geral. O anacronismo da gravura se choca a violência do tempo do trânsito e ainda mais agora, no “pós” pandemia, com o ritmo esquizofrênico no qual as coisas têm sido levadas. Se tínhamos esperança em um futuro, que o desaceleramento produziria, se pensávamos “o novo normal... mas o velho



normal era horrível, que venha o novo normal”, agora a gente pode repensar isso tudo mais uma vez: sempre há chances de desacelerar, desautomatizar, repensar. Essa é a filosofia por trás do anacronismo da gravura.

Isso nos leva ao nosso segundo ponto de discussão, ainda sobre esse anacronismo: a fragmentação do sujeito e da verdade hoje, principalmente hoje, haja vista o comentário de Caetano em “um post vil poderá matar/ quem é que pode ser salvação”, implica na fragmentação dos modos de fazer arte. A *Mulher Cortada*, nesse sentido, é a intuição de que esse si mesmo, na contemporaneidade, não vai aparecer no tempo da gravura. Desse modo, fazer gravura é uma espécie de resistência irônica aos tempos da *Mulher Cortada*, que são os tempos do “antigo normal” triplo carpado. O novo normal são os pesadelos do antigo normal. Mas se a fragmentação for inevitável, abraço o anacronismo como *modus operandi*, pois sei que, se “há poemas como jamais / ou como algum poeta sonhou”, é porque fazer arte constitui um ponto de resistência belíssimo ao que está posto, aos futuros distópicos. No tempo dos trânsitos futuros, talvez as narrativas do si mesmo sejam muito mais caleidoscópicas do que algo que leva tanto tempo para ser feito, como a gravura.

Ao habitar o paradoxo feliz de quem dança no temporal, na minha poética, eu sou a pessoa que cola os meus pedaços. As coletas se tornam, como a própria gravura, um processo alquímico, uma poética do anacronismo frente à velocidade em que produzimos coisas no mundo capitalista e, conseqüentemente, lixo e miséria. O gesto lento e aparentemente pouco efetivo de quem recolhe os restos fornece a todas as coisas um olhar amoroso, uma chance de sonharem, consigo, outros futuros.

Enquanto percebo que há tanta gente fazendo o mesmo que eu nas praias e chamando isso de *beachcombing*, as coisas coletadas refletem uma dor nos é contemporânea, que é a da morte da natureza e das incertezas quanto ao futuro.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Margarida Brito. **Dos icebergs**. Viagem, experiência e memória na arte contemporânea. In: ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES Ana Duarte [Orgs.]. Arte & viagem. Lisboa: Instituto de História de Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2012.
- ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 26. maio 2023.
- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. **Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto**. Natal: EDUFRN, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/46783>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: **Estudos Históricos**. Arquivos Pessoais. volume 11, número 21, Jan.-Jun. de 1998. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getulio Vargas.
- ARBEX, Márcia, **Poéticas do Visível: Ensaio sobre a escrita-imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação e Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG. 2006.
- ARTISTA plástica fornece um saboroso café no centro de BH há 5 anos. Rede Globo, Globo Minas, Minas Gerais, 7 mar. 2015. Terra de Minas. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globominas/terrademinas/noticia/2015/03/artista-plastica-fornece-um-saboroso-cafe-no-centro-de-bh-ha-5-anos.html>>. Acesso em: 16 abr. 2023.
- ATWOOD, Margaret. **A odisséia de Penélope**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BABO, Maria Augusta. **Deambulações em torno da viagem**. In: ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES Ana Duarte [Orgs.]. Arte & viagem. Lisboa: Instituto de História de Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2012.
- BARAONA, Isabel. **ESCREVER COMO CAMINHAR**. Portugal: I. Baraona, 2019
- BARAONA, Isabel. **Map**. Portugal: Isabel Baraona, 2013.
- BARRETO, Jorge Menna. **Lugares Moles**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 230. 2007.

BARRETO, Jorge Menna. **Un café, por favor**. Errata, Bogotá, n. 16, jul/dez. Disponível em: <https://revistaerrata.gov.co/contenido/en-cafe-por-favor> Acesso em: 16 abr. 2023.

BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**, Edições 70. Lisboa, 1970.

BEIGUELMAN, Giselle. Impulso Historiográfico. **SELECT** 40, Primavera 2018, pp. 178–191.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A morte do autor: um retorno à cena do crime. **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, n. 12, p. 161-171, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude** / Cida Bento. — 1a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2022.

BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLAUFUKS, Daniel. **Attempting Exhaustion**. Londres: Akio Nagasawa Publishing, 2017.

Depoimentos e fragmentos disponíveis em:

<<https://www.akionagasawa.com/en/shop/books/akionagasawa/attempting-exhaustion/>>. Acesso em 17 abr. 2023.

BORSAGLI, Alessandro. **A Avenida do Contorno**: um exemplo das sucessivas modificações no traçado urbano de Belo Horizonte. In: BORSAGLI, Alessandro. Curral Del Rey: Desconstruindo BH, uma cidade em eterna construção. [S.l.]. Set. 2010. Disponível em: <<https://curraldelrei.blogspot.com/2010/09/avenida-do-contorno-um-exemplo-das.html>>. Acesso em: 19 maio 2023.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Orgs.). **Gravura em metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de Artista e a Enciclopédia Visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CALCANHOTTO, Adriana. **Adriana Calcanhoto fala sobre os passos que a levaram a “Errante”**, seu novo trabalho. [Entrevista concedida a] Enize Vidigal. Youtube, Jornal O Liberal, Belém do Pará, 1 de abr. de 2023a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oncdbUPPWws>. Acesso em: 11 abr. 2023.

CALCANHOTTO, Adriana. **Nômade**. Araras: Estúdio Rocinante, 2023b. (4:50’). Direção Geral:

Emilio Rangel - Casa 6D. Direção: Barbara Ohana. Produtora Executiva: Leticia Costa Pinto. Produtor: Lohan Abdala. Youtube, 31 de mar. de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tTBSuDR7n7k>> Acesso em: 11 abr. 2023.

CALCANHOTTO, Adriana. **Por trás de “Prova dos Nove”** - Adriana Calcanhotto. [s.l.]: 13 de abr. de 2023c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RE4zp68074E>>. Acesso em 26 mai. 2023.

CALCANHOTTO, Adriana. **Porto Alegre** (Nos Braços de Calipso). Sony Music Entertainment Brasil Ltda: Maré, 2008. (3:45'). Composição de Péricles Cavalcanti. Participação especial de Marisa Monte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IszyoJLbZXk>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

CALCANHOTTO, Adriana. **Prova dos Nove**. Araras: Estúdio Rocinante, 2023. (3:48'). Direção Geral: Emilio Rangel - Casa 6D. Direção: Barbara Ohana. Produtora Executiva: Leticia Costa Pinto. Produtor: Lohan Abdala. Youtube, 31 de mar. de 2023d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2zcSjsm7pKs>> Acesso em: 24 abr. 2023.

CALCANHOTTO, Adriana. **Reticências**. Araras: Estúdio Rocinante, 2023. (3:48'). Direção Geral: Emilio Rangel - Casa 6D. Direção: Barbara Ohana. Produtora Executiva: Leticia Costa Pinto. Produtor: Lohan Abdala. Youtube, 31 de mar. de 2023e. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vpUUCM-T2M8>> Acesso em: 11 abr. 2023.

CALDAS, Felipe Professor – Pesquisador – Artista: Uma profissão ou um terrível engano? **Panorama Crítico**, Porto Alegre, N. 08, out/nov. 2010.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Iberê. **A gravura**. Porto Alegre: Sagra, 1992.

CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos Guardados**. Organização e apresentação Augusto Massi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAMPOS, Paulo Mendes. Belo Horizonte. In: CAMPOS, Paulo Mendes. **O mais estranho dos países**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.

CAMPOS, Paulo Mendes. Suplemento literário do Minas Gerais, Belo Horizonte, 28/08/1971. In: **Belo Horizonte: a cidade escrita, 1996** – Wander Melo Miranda (Org.). Fragmento exposto no Sesc Palladium na exposição Cartografia Imaginária: a cidade e suas escritas, de curadoria de Marconi Drummond e Maurício Meirelles.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu (Org.). **Leonilson: Sob o peso dos meus amores**. Carlos Eduardo Bitu Cassundé, Ricardo Resende, Maria Esther Maciel. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CATTANI, Maria Lucia. In: DALCOL, Francisco. **Maria Lucia Cattani apresenta nova série em "Algumas Pinturas"**: Artista enfatiza marcas e texturas de tinta nos quadros em exibição na Galeria Gestual. Porto Alegre: Zero Hora Digital, 23 mai. 2013. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/06/maria-lucia-cattani-apresenta-nova-serie-em-algumas-pinturas-4178821.html>>. Acesso em 24 maio 2023.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia, **Poéticas do Visível**: Ensaios sobre a escrita-imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação e Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG. 2006.

**CIANÓTIPO**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo86/cianotipo>>. Acesso em: 16 de Jul. 2020. Verbete da Enciclopédia.

CLARK, Lygia. Bichos, 1960. In: **O mundo de Lygia Clark**. Associação Cultural O mundo de Lygia Clark, Três Rios, Rio de Janeiro.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, v. 1, p. 8-23, 2008.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. [Entrevista concedida a] Claire Parnet,. Canal TV Arte, 1994 - 1995. Realização: Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse. Transcrição integral disponível em: <<http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedrio-de.html>> . Acesso em: 10 abr. 2023.

DE MIRANDA, Mónica. O que acontece em certas demolições. In: DE MIRANDA, Mónica. **Post Archive**. Textos. [S.D.]. Disponível na internet em: <<https://postarchive.org/textos/#1578821576502-03711bfa-4b45>>. Acesso em 23 maio 2023.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DOS ANJOS, M. **As ruas e as bobagens**: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. ARS (São Paulo), v. 10, n. 20, p. 22-41, 14 nov. 2012.

EMIN, Tracey. **Tracey Emin on My Bed**. London: Tate Gallery, 2 de abril de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uv04ewpiqSc>>. Acesso em: 19 set. 2020.

ENWEZOR, Okwui. **Archive Fever**: Uses of the Document in Contemporary Art. New York – International Center of Photography, Göttingen: Steidl, 2008.



FABRIS, Annateresa. **Sophie Calle**: entre imagens e palavras. ARS (São Paulo). 2009, vol.7, n.14, pp. 68-85. Texto disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v7n14/v7n14a06.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2014.

FARGE, Arlete. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2017.

FARINA, Diego Lock. **Conversações entre Gilles Deleuze e Fernando Pessoa**: viajar para perder países. In: IX Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa: (des)limiaries da linguagem, 2016, Porto Alegre. Anais do IX Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa : (des)limiaries da linguagem. Porto Alegre: Edipucrs, 2016. v. 1. p. 192-197.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70** [tradução de Pedro Sússekind et ai.) . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FOSTER, Hal. **An archival impulse**. October, 110, p. 3-22, 2004.

FOSTER, Hal. Este funeral é para o cadáver errado. In: FOSTER, Hal. **Design e crime** (e outras diatribes). Belo Horizonte : Editora UFMG, 2016.

FOSTER, Hal. O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX. **Concinnitas**, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

FOSTER, Hal. **The Return Of Real**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. -7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V**. Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos IV**. Estratégia poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003a.

FOUCAULT, Michel. Conferência 1. In: FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Nau: Rio de Janeiro, 2003b.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos avançados** (USP). 2013, vol. 27, n. 79, p. 113-122. Texto disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a08.pdf>> Acesso em: 13 ago. 2015.

FOUCAULT, Michel. Isso não é um cachimbo. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia, a História. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V**. Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b

FOUCAULT, Michel. O cuidado com a verdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II**. Arqueologia das Ciências e história dos Sistemas de Pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001b.

FOUCAULT, Michel. (1984) **O Que São as Luzes?** In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Editora Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o Poder. In: DERYFUS, H; RABINOW. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Rio de Janeiro, Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. Uma entrevista com Michel Foucault. Entrevista concedida a Stephen Riggins em Toronto, 22 de junho de 1982. Traduzido do francês por Wanderson Flor do Nascimento a partir de Michel Foucault. **Dits et écrits**. Paris, Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 525-538. Republicada em Verve, São Paulo, n.5: p.240-259, 2004c. Disponível na internet em: <https://revistas.pucsp.br/verve/article/viewFile/4994/3536>. Acesso em 03 jun. 2020.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V**. Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004d.

FOUCAULT, Michel. Verdade, Poder, si Mesmo. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V**. Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004e.

FUKS, Julián. **A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo**. In: DUNKER, C.; SAFATLE, V.; TEZZA, C. et al. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

FUKS, Julián. **O cansaço da ficção**. Instituto CPFL, 29 de jun. de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SJ7VvUBk0Ss>>. Acesso em: 16 set. 2020.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo, 1920-2010, Genealogías, topologías y discontinuidades**. Madrid: Aakal, 2010.

GUASCH, Anna Maria. **Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar**. Revista-Valise,

Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013. GUERREIRO, Ana Santos. Deslocamento e estranheza: **Poéticas de translação e de imobilismo**. In: ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES Ana Duarte [Orgs.]. Arte & viagem. Lisboa: Instituto de História de Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2012.

GUERREIRO, Ana Santos. **Deslocamento e estranheza: Poéticas de translação e de imobilismo**. In: ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES Ana Duarte [Orgs.]. Arte & viagem. Lisboa: Instituto de História de Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2012.

HIGGINS, Dick. **Intermedialidade**. DINIZ, Thaïs. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.) . Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea vol.2. 1. ed. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

HOEK, Leo H. **A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática**. Tradução de Marcia Arbex, In: Arbex Marcia (org). Poéticas do visível. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2006, pp.167-189.

IDZI, Taila. **PLANTAR É PRA ALÉM DE SI**. In: 31º Encontro Nacional da ANPAP EXISTÊNCIAS, 2022. Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Fortaleza - CE: Even3, 2022. Referências adicionais: Classificação do evento: Nacional; Brasil/ Português; Meio de divulgação: Digital; Homepage: <<https://www.even3.com.br/Anais/31ENANPAP2022/530962-PLANTAR-E-PRA-ALEM-DE-SI>>; ISSN/ISBN: 9786559418879. Acesso em: 30. maio 2023.

JERUSALINSKY, Marina. **Vaga-se: as políticas da inutilidade da arte e o trabalho na sociedade neoliberal**. (Dissertação) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

JERUSALINSKY, Marina. **Vaga-se: da ação à fabulação**. I Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem. Comunicação apresentada na Mesa Projetos e criações artísticas I. Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 23 de maio de 2019.

JOHN, Richard. **Desenhos miméticos e a tirania da forma**. 2019. Tese. Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: O retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. - Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliensis, 1985.

LISSOVSKY, Maurício. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas. In: BARRENECHEA, Miguel. (org) **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LOPES, Denilson. Por uma crítica com afeto e com corpo. **Grumo**, n. 02, Buenos Aires / Rio

de Janeiro, outubro de 2003. p. 52-55.

LUC-NANCY, J. **Partir - Le Depart**: les petites conférences. Paris: Bayard, 2011.

MACIEL, Maria Esther. **Ironias da Ordem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson. In: CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. **Leonilson**: sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Melo. (Orgs.) **Arquivos literários**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark**: Obra-Trajeto. São Paulo: Edusp, 1992. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8759/lygia-clark-obra-trajeto>>. Acesso em: 11 abr. 2023.

MONTAIGNE, Michel de. **Essais II**. Éditions EBooksFrance, maio, 2000.

**MORDANT** (adjective). Merriam-Webster Dictionary, 16/07/2020. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/mordant>>, Acesso em 16 jul. 2020

NETO, João Cabral de Melo. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

New Thinking: The Botanical Past. Mediação de: Christienna Fryar. Convidadas: Lauren Working, Katie Donington, Daisy Butcher, Sharon Willoughby. [S. l.], BBC, Arts & Ideas, 01 Jun 2021. Podcast. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p09jxg3c>>. Acesso em: 15 maio 2023.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NÔMADE. In: HOUAISS. São Paulo: Uol, 2023. Disponível em: <[https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-1/html/index.php#5](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#5)>. Acesso em: 10 abr. 2023.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Porto Alegre: RS, 2009.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PÊGO, Ana; MARTINS, Isabel Minhós; CARVALHO, Bernardo P. **Plasticus Maritimus**: uma espécie invasora. Carcavelos: Planeta Tangerina, 2018.

PESSOA, Fernando. **Poesia Completa de Fernando Pessoa**. Salvador: Nostrum Editora, 2014.

PESSOA, Fernando. [Bernardo Soares]. **Entrei no barbeiro no modo do costume**. In: AREAL, Leonor. Arquivos Pessoa. Edição: Obra Aberta CRL, 2008. CD ROOM [transformado em site] Disponível na internet em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4522>>. Acesso em 18 maio 2023.

PINHO, Luiz Celso. **Por uma existência artística: ética e estética em Nietzsche e Foucault**. Griot – Revista de Filosofia, Amargosa, Bahia – Brasil, v.8, n.2, dezembro/2013.

RACHEL, Denise Pereira. **Adote o artista, não deixe ele virar professor**: reflexões em torno do híbrido professor-*performer*. Dissertação. Mestrado em Artes. Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. Autor morto ou artista vivo demais? **Folha de São Paulo**. Mais! São Paulo, maio, 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>> Acesso em: 15 ago. 2020.

REIS, José Fernando Gomes Dos. MONTE, Marisa de Azevedo. **Enquanto isso**. Rio de Janeiro: Phonomotor Records e EMI, 1994. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EUZ31J6XENE>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

REZENDE, Felipe; FLORES, Luma. **Territórios Movediços**. Salvador, Bahia: Incubadora de Publicações Gráficas, 2018.

ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. In: MACIEL, K. (org.) **Brasil Experimental – arte/vida**: proposições e paradoxos, Rio de Janeiro: Contracapa, p. 97-105, 2005.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: **The Experimental Exercise of Freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. Publicado com o título “Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea”, **Jornal Valor**, Ano II, n. 96. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2020.

ROSENGARTEN, Ruth. Entre memória e documento: a viragem arquivística na arte contemporânea. In: **Sem título, n. 6**. Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica Genética e Semiótica: Uma interface possível. In: ZULLAR, Roberto. **Criação em Processo**: Ensaios de Crítica Genética. São Paulo: Editora Iluminuras/FAPESP/Capes, 2002.



SANTOS, Livia dos. **Aqui tudo é diferente**. Curadoria de Bitu Cassundé. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2016. Porto Alegre, 30 de março a 1 de maio de 2016, no Santander Cultural – Projeto RS Contemporâneo.

SILVA, Nara Amelia Melo da. **Alegorias do Estranho**. 2014. 288 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Disponível em: <[http://www.releituras.com/jsaramago\\_conto.asp](http://www.releituras.com/jsaramago_conto.asp)> Acesso em: 13 ago. 2015.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São. Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Fantasmas da Cidade Moderna**. Margens/Márgenes, Buenos Aires, Belo Horizonte, v. 1, p. 66-75, 2002.

SOARES, Ana Cláudia. BASTOS, Angélica. A Errância: Para além de um sintoma patológico. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. São Paulo, 19(3), 452-464, set.2016 Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2016v19n3p452.6>> Acesso em: 13 maio 2020.

SOMMERMEYER. Vânia Elisabeth Selzlein. **A Fotografia acontece enquanto a vida passa: registros de viagem**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

SOUZA, Maria Eneida de. Nava se desenha. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Melo. (Orgs.) **Arquivos literários**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SPIEKER, Sven. **The Big Archive: art from bureaucracy**. Cambridge: The MIT Press, 2008.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Fantasmas da Cidade Moderna**. Margens/Márgenes, Buenos Aires, Belo Horizonte, v. 1, p. 66-75, 2002.

STULIK, Dusan C., KAPLAN, Art. **Photogravure: The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes**. Los Angeles, California: The Getty Conservation Institute, 2013.

TURRER, Daisy. **Orla Exígua: a imagem como neutro em Maurice Blanchot**. Rio de Janeiro: Arte e ensaio, n. 28, ano XXI, dez. 2014.

TITÃS. **Lugar Nenhum**. Composição de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Sérgio Britto, Charles Gavin e Tony Bellotto. Álbum Volume Dois. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1987. Disponível em: <<https://www.cifraclub.com.br/titas/lugar-nenhum/letra/>>. Acesso em: 23 maio 2023.

Van Horn, Erica. **Bus**. Coracle, Tipperary, Ireland: Coracle Press, 2014.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Colagem nas artes atuais como manipulação da memória cultural: entre o cânone e o arquivo. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; QUIJADA, Gonzalo Leiva. (Org.). **Em torno da imagem e da memória**. 1ed. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016, v. 1, p. 179-200.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e Escrituras**. Diálogo e intertexto no processo escritural das artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. CADÔR, Amir Brito. Editorial. In: **Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, v. 2, p. 10-23, 2012.

VELOSO, Caetano. **Anjos Tronchos**. In: Meu coco. Sony Music Entertainment, Inc. 2021. Disponível em: <<https://m.lettras.mus.br/caetano-veloso/anj-os-tronchos/>>. Acesso em: 30. maio 2023.

VELOSO, Caetano. **Sampa**. In: Muito - Dentro da Estrela Azulada. Phillips Records, 1978. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/41670/>> Acesso em: 17 abr. 2023.

VEYNE, Paul. **Foucault: seu pensamento, sua pessoa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.